

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav dálného východu



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tomáš Zuklín

Sjednecování Číny ve filmové tvorbě
Unification of China in Cinematography

2014

Vedoucí práce:
Mgr. Jakub Maršálek, Ph.D.

Poděkování

Tímto bych chtěl poděkovat především svému vedoucímu práce Jakubu Maršálkovi nejen za jeho odborné vedení a cenné rady, ale i za jeho podporu během celého mého studia. Dále bych pak chtěl poděkovat doc. Jiřímu Buriánkovi z katedry sociologie, který mi nejen doporučil odbornou literaturu a uvedl mne do problematiky analýzy propagandy, ale byl tak ochotný a věnoval mi svůj drahocenný čas při konzultacích. A na závěr bych chtěl poděkovat i prof. Olze Lomové za její připomínky, bez kterých by tato práce byla o mnoho méně kvalitnější.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 19.8.2014

.....
Tomáš Zuklín

Abstrakt

Pochopení vztahu mezi symboly používanými ve vztahu k legitimaci moci v čínské kinematografii je důležitým momentem pro pochopení komunistické propagandy 2. poloviny 20. století a v širším pohledu i klíčem k pochopení veřejné politiky Komunistické strany Číny. Film je nejdůležitějšíma také nejvíce kontrolovaným médiem, které spadá přímo pod přímou kontrolu nejvyšších státních autorit. Symboly, které jsou v kinematografii využívány pro potřeby legitimace jsou mnohdy méně enigmatické, než by se mohlo na první pohled zdát, avšak jejich správná identifikace a interpretace v kontextu legitimace moci je často nejasná. A právě jejich osvětlení a vysvětlení je cílem této práce.

Klíčová slova

propaganda, ČLR, komunistická strana, kuomintang, kinematografie, film, legitimace moci

Abstract

Understanding the relationship between the symbols used in the relation to the legitimation of power in Chinese cinematography is crucial moment for the understanding of communist propaganda of the second half of the 20th century and in wider view also the key to the understanding of public policies of the Communist party of China. Film is the most important and the most controlled medium, that is under the direct control of the highest state authorities. Symbols that are in cinematography used for the purposes of legitimacy are mostly less enigmatic than it could initially seem, but their correct identification in the context of the power legitimation is often unclear. Their clarification is the ultimate goal of this thesis.

Key words

propaganda, PRC, communist party, kuomintang, Qin dynasty, cinematography, cinema, power legitimacy

Úvod	1
1. Propaganda a legitimace moci	3
1.1 Obecně k propagandě	3
1.2 Legitimace moci	7
1.2.1 Ideologická legitimace	7
1.2.2 Legitimace strukturální	8
1.2.3 Legitimace personální	8
2. Historický úvod a dějiny čínského filmu	10
2.1 Krátký historický úvod – občanská válka a vznik ČLR	10
2.2 Historie kinematografie v Číně	11
2.2.1 Kinematografie před rokem 1949	11
2.2.2 Kinematografie po roce 1949	14
2.2.2a Vývoj po roce 1978	16
3. Státní kontrola kinematografie od roku 1949	18
3.1 Státní kontrola kinematografie v letech 1949 – 1978	18
3.2 Státní kontrola kinematografie po roce 1978	19
4. Filmografie	21
5. Sjednocování Číny ve filmu	22
5.1 Fáze vývoje po roce 1949 – <i>jupian</i> a občanská válka	22
6. Legitimace moci komunistické strany a film	26
6.1 Ideologická legitimace	27
6.2 Strukturální legitimace	28
6.3 Personální legitimace	29
7. Symbolika a personální legitimace ve filmech 1. a 4. fáze čínské kinematografie	31
7.1 Symbol vůdce	31
7.2 Symbol obyčejného lidu	34
7.3 Symbol jednotlivce a skupiny	35
7.4 Symbol nepřítele a hrdiny	36
7.5 Symbol sebeobětování	38
7.6 Společné symboly	39
7.7 Kinematografie 5. fáze – symbol vůdce velkoformát Založení republiky	40
Závěr	42
Seznam použité literatury	44
Příloha 1: Synopse filmů	47

Úvod

Území dnešní Čínské lidové republiky bylo v dějinách mnohokrát rozděleno na několik mezi sebou soupeřících územních celků ovládaných rozdílnými mocenskými skupinami, ale vždy bylo nakonec alespoň z větší části sjednoceno pod jedním vládcem, jednou dynastií, jedním režimem. Ovšem otázka legitimace těchto dynastií, resp. způsobů, jakými byly myšlenky podporující jejich nárok na moc komunikovány lidu, je oblastí relativně neprobádanou, alespoň co se moderní doby týče vezmeme-li v úvahu mnohovrstevnost legitimačního procesu. O propagandě jako obecnému způsobu ovlivňování veřejného mínění již bylo popsáno mnoho stran, ovšem filmová propaganda byla probádána zejména ve vztahu k nacistické propagandě 2. světové války. Hovoříme-li však o čínském filmu a o způsobu, jakým byl využíván pro potřeby propagandy, resp. legitimace moci v očích čínských občanů, dostáváme se na doposud neprobádanou půdu. K alespoň základnímu popsání této problematiky jsem byl nucen využít nejen znalostí získaných studiem sinologie, ale i poznatků získaných samostudiem oborů jako je sociální antropologie, filmová věda, a zejména pak studiem textů Harolda Lasswella, průkopníka analýzy propagandy, a Davida Eastona, který formuloval základní vědeckou metodu vedoucí k poznání zdrojů legitimace moci vládnoucími režimy a způsobů, jakými je tato legitimace posilována.

Ačkoli se téma propagandy úzce vztahuje k tematice ideologie, zejména pak využívání ideologie v propagandě samé, cílem této práce není propojit propagandu s ideologií. Byť se i tomuto tématu okrajově věnuji, vzal jsem si za cíl propagandu využívanou v mnou vybraných filmech analyzovat z pohledu teoretických přístupů Davida Eastona a popsat jeden ze tří hlavních přístupů (legitimaci personální) tak, jak byla v čínské kinematografii užívána. Personální legitimace má tu charakteristickou vlastnost, se že se vždy opírá o ideologický rámec v němž působí. K analýze propagandistických motivů sloužících k legitimaci moci jsem využil systém vytvořený Haroldem Laswellem, a to analýzu symbolů. Ačkoli Harold Lasswell vytvořil tento systém k poznání a rozšifrování sovětské propagandy, jeho základní přístupy lze využít k analýze propagandy de facto každého státu, každého režimu. Propojením Lasswellovy symbolové metody s přístupem Davida Eastona jsem získal téměř ideální nástroj pro analýzu čínské filmové propagandy minimálně v jednom z jejích aspektů.

Důležitou otázkou je také výběr filmů, které jsem vybral k analýze. Vybral jsem zejména díla, která byla uvedena v různých encyklopediích a článcích jako typická či důležitá. Byl jsem ovšem limitován jejich špatnou dostupností – během mého pobytu v Číně jsem sice byl schopen nakoupit mnoho filmů od místních pouličních prodáváčů, avšak při jejich bližším

ohledání jsem mohl použít zhruba pouze třetinu celkového zakoupených disků (druhá třetina se nedala přehrát a třetí třetina se nevěnovala přesně tomu, v co jsem doufal). I přesto se mi podařilo shromáždit reprezentativní výběr z kinematografie zachycující sjednocování Číny během občanské války v letech 1945 – 1949. Poslední věci, které se chci v tomto úvodu věnovat, je vysvětlení pojmu sjednocování. Jsem si vědom faktu, že pojem „sjednocování“ je pro mnou sledované období jistým způsobem kontroverzní. V Číně samé je občanská válka 1945 – 1949 označována jako válka osvobozující, nikoli sjednocující. I přesto si za svým označením „sjednocování“ stojím – základní význam slova sjednocování je „učinit něco jednotným“ a tato definice je platná i pro situace v Číně druhé poloviny 40. let 20. století. Po skončení 2. světové války byla Čína rozdělena na dvě sféry vlivu, na komunistickou a Kuomintangskou část. Zatímco Komunisté měli značný vliv na venkově, Kuomintang ovládal velká města, a cílem obou znesvářených táborů bylo pod svou kontrolu dostat ze spárů nepřítele i zbytek území. Ačkoli byly geografické hranice sfér vlivu těchto dvou soupeřících celků dosti nejasné, nemůže být pochyb o tom, že v letech občanské války byla Čína rozdělena a cílem bojů bylo získat kontrolu nad zbytkem území. Dokonce i John Fairbank svou kapitolu v *The Cambridge history of China* věnovanou založení ČLR pojmenoval „znovusjednocení Číny“ (Fairbank 1986: 1).

Cílem mé práce je pospat, jakým způsobem sjednocování během občanské války 1945 – 1949 zobrazovaly filmy natočené v 50. letech, tedy těsně po konci občanské války, a filmy z let 90., tedy dlouho po smrti Mao Zedonga a z doby po událostech na náměstí Nebeského klidu roku 1989. Do své analýzy jsem nezanesl seriály, ale pouze dlouhometrážní filmy státní produkce, pokud je daný film natočen v soukromém studiu, je tato skutečnost u daného díla vždy uvedena. Cílem analýzy bylo analyzovat symboly, které byly ve filmech užívány a které sloužily jako nástroj propagandy v procesu legitimace komunistické moci v širším teoretickém kontextu propagandy jako nástroje ovlivňování veřejného mínění. Vzhledem k omezenému rozsahu práce i časovým možnostem jsem se rozhodl analyzovat pouze jeden z typů legitimace moci, které můžeme v čínské kinematografii nalézt, a to legitimaci personální. Právě pro zkoumání personální legitimace je možno bez problémů použít Lasswellovu symbolovou metodu a získat tak poměrně dobrý obrázek o tomto fenoménu. Tím nechci v žádném případě říci, že se ostatní typy legitimace jako je legitimace ideologická ve mnou vybraných filmech nevyskytuje, opak je pravdou, avšak dle mého názoru by analýza ideologické propagandy spadala spíše do rámce doktorského výzkumu než bakalářské práce.

1. Propaganda a legitimace moci

V této části se zabývám zejména definicemi propagandy a mechanismů legitimace moci, které jsou základními předpoklady pro porozumění práce se symboly a jejich využití v procesu legitimace moci. Existují různé přístupy k propagandě jako takové a samozřejmě existuje i množství definic propagandy, následující podkapitoly nabízejí jistě ne vyčerpávající průřez velice širokým oborem a slouží zejména jako základní úvod do problematiky. Tato kapitola může působit poněkud encyklopedickým dojmem, avšak dále v práci bude čtenáři zřejmé, že bez pročtení tohoto teoretického úvodu by bylo mnohem náročnější plně pochopit všechny otázky, které se tato práce věnuje.

1.1 Obecně k propagandě

Propaganda je jedním z typů manipulace lidského jednání. Existují čtyři obecné mechanismy manipulace – **fragmentace** (výběrové prezentování obrazu skutečnosti), **ingraciace** (vytváření falešného obrazu sebe sama pomocí manipulace citů adresáta, zejména získání náklonnosti, lásky, ochoty pomáhat, atd.), **manipulace pomocí stereotypu** (podobné ingraciaci, avšak jsou více akcentovány postoje vymezující se vůči určitým negativním vlastnostem či chování, protistrana je vždy představována pouze v negativním světle), a **sugesce** (ovlivňování na základě neuvědomělého působení zejména hesel a sloganů) (Wróbel 2008: 77). V rámci všech výše uvedených kategorií jsou popsány další dva rozdílné typy – propaganda **přikazující** a propaganda **podmiňující**. Přikazující propaganda hledá okamžitou odpověď, okamžitou reakci. Naproti tomu propaganda podmiňující utváří veřejné mínění a postoje v dlouhodobém horizontu a je fází k pozdějšímu využití přikazující propagandy (Wróbel 2008: 115–116). Čínská filmová propaganda je jak přikazující, tak podmiňující – v každé fázi vývoje čínského propagandistického filmu plnila jinou roli (viz. kapitola 7.).

Velký sociologický slovník charakterizuje pojem propaganda následovně:

„Propaganda je „pojem používaný primárně ve smyslu záměrného, institucionalizovaného šíření politicky zaměřených idejí, postupů, celých ideologií, politických doktrín a teorií v širší nebo užší veřejnosti, jejich tendenčního vysvětlování a modifikace do podoby přizpůsobené aktuální situaci. V tomto duchu se předpokládá, že propaganda obecně plní následující sociální funkce: 1. informuje o nejaktuálnějších jevech s politickým a ideologickým obsahem a dosahem

a interpretuje je v duchu příslušné ideologie a politické linie; 2. mobilizuje masy k vystoupení na podporu určité politiky; 3. šíří základní ideologické postuláty, hodnoty a stereotypy charakterizující společenské cíle určité strany, státu či společenské instituce (společenské skupiny) a dává je explicitně či implicitně do souvislosti s určitým světovým názorem; 4. vytváří obecná schémata reakcí na společenské jevy přesahující rámec "naučených" postojů či stereotypů (např. schéma pasivity, nevšímavosti, hektického vzrušení a očekávání apod.); 5. paralyzuje a rozrušuje cizí ideologická schémata, demobilizuje, resp. zastrahuje odpůrce. ... Dnes je propaganda součástí širěji chápané práce s veřejností. Používá se ale též synonymně s pojmy propagace či reklama, i když jde o pojmy s odlišným významem. Na rozdíl od propagace a reklamy, které si kladou za cíl především informovat, případně měnit postoje a chování lidí v úzkém akčním okruhu (např. nákupních zvyklostí a postojů), má propaganda širší cíle: usiluje o změnu světového názoru, o vytvoření žádoucího skupinového, třídního a celospolečenského vědomí a takových vzorů jednání, které zaručují zásadní shodu činností jednotlivců, skupin, organizací s cíli určité strany, státu, instituce (např. armády), sociálních hnutí. Navíc na rozdíl od propagace, která vesměs nevstupuje do přímé polemiky s jinými názory a informacemi, má propaganda ofenzivní charakter, účastní se bezprostředně sociálních a politických konfliktů jako jejich důležitá součást, mnohdy je i vyostřuje a dramatizuje. Od agitace se odlišuje dlouhodobostí a koncepčností.“ (Linhart et al. 1996: 865–866).

Jedná se o skutečně vyčerpávající definici, která je pro naše účely analýzy čínské filmové propagandy poněkud široká, avšak na druhou stranu skutečně zachycuje vše, co je pro propagandu podstatné. Celá dlouhá definice se dá shrnout do několika odrážek charakterizujících ty nejdůležitější postřehy:

- Propaganda informuje o jevech s ideologickým obsahem a interpretuje je
- Propaganda mobilizuje masy na podporu určité politiky/ideologie
- Propaganda šíří ideologii, stereotypy a cíle
- Propaganda vytváří žádané reakce na určité podněty
- Propaganda paralyzuje protivníkovy ideologické vlivy
- Propaganda vytváří žádoucí vzorce jednání
- Propaganda je důležitou součástí konfliktů

- Propaganda je dlouhodobá a koncepční

O mnoho více uchopitelnější definici propagandy podává např. F. C. Bartlett (1940: 5–6): „Propaganda je pokusem o ovlivnění názoru a jednání – zejména pak společenského názoru a jednání – takovým způsobem, že lidé, kteří vezmou za své názory a chování propagandou určené tak činí bez toho, aby hledali důvody.“ či Terrence Qualter (Black 2001: 124): „Záměrný pokus jednotlivce nebo skupiny utvářet, kontrolovat, nebo pozměnit postoje jiné skupiny pomocí komunikačních nástrojů se záměrem, aby se v každé dané situaci reakce těch ovlivněných propagandou shodovala s tím, co si tvůrce propagandy přeje.“ Jacques Ellul (1965: 194) propagandu klasifikuje takto: „Propaganda se objevuje – spontánně nebo v organizované podobě – jako prostředek rozšiřování ideologie za hranice skupiny, nebo jako způsob upevňování ideologie ve skupině. V takových případech je propaganda očividně přímo inspirována ideologií v obsahu i formě.“ Dále pak Harold Lasswell, významný průkopník teorie propagandy a politického chování, propagandu charakterizuje jako „používání symbolů k ovlivnění sporných stanovisek/postojů“ (Lasswell 1948: 175), resp. jako „kontrolu názorů významnými symboly, nebo, máme-li mluvit o něco více konkrétně a méně přesně, příběhy, fámami, obrázky, a dalšími formami sociální komunikace.“ (Lasswell 1927: 627).

Důvodem, proč Lasswell, Bartlett i Ellul definují propagandu takto úzce je nasnadě – všichni se zabývali propagandou v politickém, nikoli sociologickém smyslu¹, zatímco autoři Velkého sociologického slovníku se snažili uchopit propagandu jako celek se všemi jejími aspekty. Pro potřeby této práce budu vycházet zejména ze symbolové definice H. Lasswella, jelikož kinematografie pracuje se symboly mnohem více než kterýkoli jiné médium (symbolům v čínské kinematografické propagandě se podrobněji věnuji v kapitole 5.).

Nejdůležitějším počinem Harolda Lasswella bylo vytvoření metodiky, jak analyzovat propagandu. V Lasswellově době byla tato metodika používána zejména pro analýzu sovětské propagandy, do příchodu Lasswella neexistovaly žádné objektivní nástroje, kterými by bylo možno sovětskou propagandu analyzovat. Lasswell tedy vytvořil univerzální nástroj (analýzu symbolů), s jehož pomocí západní badatelé byli schopni konstruktivně rozebrat jim neznámý svět sovětské propagandy. Jeho metodika se však dá bez problémů použít i pro analýzu

V definici nabízené Velkým sociologickým slovníkem jsme několikrát narazili na slovo

1 Blíže k rozdělení propagandy na sociologickou a politickou viz. Ellul 1965: 62–69

ideologie, u nějž se na chvíli pozastavíme. Politická ideologie (jak ji nazývá např. Marx) se kryje s pojmem politická doktrína (viz Lasswell 1949: 10) – např. Jacques Ellul se cíleně vyhýbá definici ideologie/politické doktríny jako takové, avšak charakterizuje ji jako systém, ve kterém „společnost stojí na jisté víře a žádná sociální skupina nemůže bez této víry existovat.“ (Ellul 1965: 193). Politická doktrína (ideologie) má dvě základní součásti nazývané **credenda** a **miranda**. Credenda jsou věci, jímž se má věřit, zatímco mirandou chápeme věci, které je třeba obdivovat. Miranda má za úkol vyvolat obdiv a entusiasmus, zvýšit povědomí o sdílení stejných emocí v sociální skupině a tak podpořit vzájemnou identifikaci a poskytnutí základu pro solidaritu). Credenda de facto plní informační a vzdělávací roli, zatímco miranda apeluje na pocity a v důsledku tak u adresátů vytváří cílené emocionální odezvy na dané podněty. Symboly používané v politické doktríně neslouží pouze k vysvětlení daného stavu, ale také k ospravedlnění mocenských praktik užívaných pro dosažení mocenských cílů (Lasswell 1949: 12–13).

Propaganda jistě ideologie se může vydat směry – stimulací, či mytologizací (Ellul 1965: 199). Stimulací se myslí přetvoření, či spíše prezentování ideologie jako souboru jednoduchých pojmů, které mají potenciál jednoduchého zapamatování a tím pádem i potenciál hluboce zakořenit do společenského povědomí. Mytologizací naopak tvůrce propagandy docíluje toho, že se příjemce ztotožní s myšlenkou, kterou mytologizovaná ideologie přináší. Jednoduše by se dalo říci, že mytologizovaná propaganda je propagandou podmiňující (viz výše), zatímco stimulovaná propaganda je propagandou příkazující. Vytvoření mýtu tvůrci propagandy poskytuje dlouhodobý nástroj pro ovlivňování mas a formování jejich názoru, avšak tento přístup není vhodný, pokud je očekávána bezprostřední reakce. K vyprovokování bezprostřední reakce naopak výtečně slouží stimulovaná propaganda, kdy použitím krátkých sloganů, které cílí na již zažitě vzorce, dosáhne tvůrce propagandy okamžité odezvy.

Obecně lze říci, že propaganda má čtyři prvky: mluvčího, sdělení, kanál a příjemce (Wróbel 2008: 112). V kontextu čínské filmové propagandy je mluvčím vláda, strana, a politické elity, sdělením je proklamace, že MY jsme lepšími vládci Číny než nepřítel (k tomu blíže kapitola 5.), kanálem pro šíření tohoto sdělení je film, a příjemcem jsou lidové masy.

Jeden z aspektů propagandy identifikovaný Haroldem Lasswellem, který zatím nebyl vyložen, jsou termíny effect-modelling a effect-contrast (Lasswell 1949: 22–28). Effect-modelling je metoda, kdy subjekty propagandy jednají jistým přesně definovaným způsobem, dávají příklad vlastním jednáním, čímž u adresátů vzbuzují obdiv a úctu. Effect-contrast je naproti tomu akt subjektu, který je směřován vůči adresátům (např. posvěcení zbraní knězem). Zatímco effect-contrast je zaměřen na širší osazenstvo, effect-modelling je chápán jako lidské psychice bližší – je snazší se identifikovat s tím, kdo užívá effect-modelling.

1.2 Legitimace moci

„Udržování legitimacy je nikdy nekončící proces. Etablované režimy mohou spoléhat na svůj dlouhotrvající úspěch a na ceremoniály a rituály, jejichž prostřednictvím připomínají legitimitu režimu mladým, kteří vstupují do společnosti dospělých, nebo dospělým, kteří si jinak mohli vyvinout vzpurné sklony. Každý režim může čelit výzvám, které snižují jeho schopnost udržovat legitimitu. Takovými výzvami mohou být nečekané události jako živelné pohromy, vpád cizích vojsk, nebo postupný úpadek, který může doprovázet populační růst, který postupně zmenšuje společenské a ekonomické zdroje.“ (Dull 1975: 12).

Je důležité si uvědomit, že legitimace moci jak je chápána v této práci, není tzv. **legitimace vnější**, nýbrž **legitimace vnitřní**. Vnitřní legitimací rozumíme legitimaci moci uvnitř státu, která legitimuje moc elit v daném státě vůči jejich poddaným. Vnější legitimace v kontextu sjednocování pak chápeme jako zdroj legitimacy moci vůči okolním státům a jejich obyvatelstvu. David Easton (1965: 278–310) rozděluje zdroje legitimace politického režimu do třech základních skupin – legitimace ideologická, legitimace strukturální a legitimace personální. Za objekty legitimace pak označuje režim jako takový, nebo autority, které vládou.

1.2.1 Legitimace ideologická

Jak již napovídá samotný název, ideologická legitimace je legitimací za pomoci jisté ideologie, či myšlenkového směru. Daná ideologie podporuje nárok autorit či režimu na moc ve státě a přesvědčuje ostatní členy skupiny (obyvatelstvo, národ), že právě tato o moc aspirující skupina je tou pravou variantou, kterou by skupina měla podporovat, ve kterou věřit. Avšak David Easton k tomuto poznamenává následující: „Ne všechny myšlenkové směry, které jsou určeny jako ideologie, potřebují přispívat ke zvyšování či udržování

legitimity. Některé ideologické pozice mohou být relevantní pouze pro soutěž mezi politickými vůdci při soutěži o pozici autority v režimu.“ (Easton 1965: 291).

Ideologická legitimace autorit

Ideologie legitimující autority se skládá zejména z etických přístupů k tomu, jak je moc organizovaná, užívaná a limitovaná. Pokud existuje všeobecné přesvědčení o tom, že tyto přístupy a hodnoty jsou správné a v souladu s režimem a jeho autoritami, pak to vytváří motivaci pro podporu režimů a autorit těmito hodnotami podporovanými. Dalo by říci, že autority mají pocit, že mají jakési morální právo vládnout (Easton 1965: 291).

Typy: příslušnost k rodině či klanu, volení zástupci v demokraciích.

Ideologická legitimace režimu

Ideologická legitimace režimu, resp. jeho správnost, může být legitimována stejnými hodnotami, jako autority. Je jedno jak jsou tyto režimy organizovány, organizace (struktura) získá legitimitu skrze ideologii proto, protože je tak organizován legitimovaný režim (Easton 1965: 293).

Typy: volení zástupců v demokracii, božské právo vládnout (monarchie), právo vládnout na základě tradice.

1.2.2 Legitimace strukturální

Strukturální legitimace vychází z legitimace ideologické. Pokud jsou členové skupiny přesvědčeni o tom, že je režim legitimní (na ideologickém základě), pak ti, kteří se k moci dostali skrze tento režim, jsou legitimováni právě proto, že se dostali k moci skrze tento režim, resp. jsou legitimováni tím, že zastávají jistou pozici v již legitimované režimní struktuře (Easton 1965: 298–301). Objektem legitimace tedy není režim, ale autority.

1.2.3 Legitimace personální

Ačkoli mohou být autority legitimovány ideologicky či strukturálně, pokud jejich osobní morální vlastnosti nejsou společností akceptovány jako konformní s všeobecně uznávanými normami, nedojde u těchto autorit k plné legitimaci². A naopak, autorita, která se k moci dostala mimo všeobecně uznávaný strukturní či ideologický rámec může být legitimována na

2 Jako příklad lze uvést guvernéra Chen Yiho, který byl na Taiwan dosazen Kuomintangskou vládou, tedy skrze uznávané struktury, avšak svým chováním ztratil přízeň obyvatelstva a jeho pozice jakožto legitimní autority byla podkopána. (viz Bakešová 1992: 41–49)

základě svých osobních kvalit (např. Napoleon Bonaparte, který z postavení populárního generála dosáhl až na titul francouzského panovníka).

Hranice mezi jednotlivými typy je mnohdy velmi nejasná, všechny typy legitimace jsou jistým způsobem propojeny a mnohdy je jedna legitimace zdrojem legitimace jiné. Stejně je tomu i v případě ideologie/politické doktríny – pokud je správně prezentována, může se vymanit ze své vlastní legitimační kategorie a začít působit i na hranici kategorie personální v případě, že legitimuje moc autorit a ne režimu jako celku. V této práci je však kladen důraz zejména na legitimaci personální z hlediska analýzy symbolů, které čínská kinematografie využívala a využívá.

2. Historický úvod a dějiny čínského filmu

2.1 Krátký historický úvod – občanská válka a vznik ČLR³

První polovina 20. století byla v Číně obdobím revolucí a válek v mnohem intenzivnější podobě, než jakou známe z evropského kontinentu. Po Xinhaiské revoluci (*Xinhai geming* 辛亥革命) roku 1911 a konci poslední císařské dynastie, se Čína ocitla ve vnitropolitickém zmatku. Soupeření různých mocenských klik, pokus o znovunastolení císařství Yuan Shikaiem (袁世凱), zvyšující se vliv Japonska, a zejména pak neschopnost republikánské vlády Kuomintangu (KMT) po smrti Sunjatsena mírově sjednotit území Číny spojené s její relativní nepopularitou u mas, a v neposlední řadě i založení Komunistické strany Číny (KS Číny) roku 1921 a její mocenský vzestup v následujících letech – toto vše je součástí velké přehledy k devastující občanské válce v letech 1945 – 1949. Ačkoli se KMT podařilo během úspěšné Severní expedice v letech 1926 – 1928 porazit místní militaristické vládců a alespoň formálně tak sjednotit celé území Číny, nebezpečí pro státní integritu ve formě KS Číny přetrvávalo i přesto, že ta od KMT utrhla těžké rány během tzv. „Bílého teroru“⁴ a její vedení nakonec Dlouhým pochodem (1934) uprchlo do Jen'anu v provincii Shaanxi. KMT vláda se potýkala s bující korupcí, klientelismem a doléhaly na ní sociální i ekonomické problémy země a japonská invaze roku 1937 spolu s neochotou Čankajška vytvořit společně s komunisty jednotnou frontu odporu legitimě režimu také nepřidala. Během války proti Japonsku si komunisté nejen vybudovali vlastní bojeschopnou vojenskou sílu, ale soustavně pracovali i na aktivizaci mas pro jejich cíle. Když válka roku 1945 kapitulací Japonska skončila, byli komunisté připraveni vydat se do boje o moc nad celou Čínou. A právě rokem 1945 začíná poslední etapa vlády Čínské republiky na pevnině a první etapa posledního „sjednocování“ Číny. Jak bylo řečeno výše v úvodu, pojem sjednocování je v této práci užíván poněkud volněji než je v tomto případě zvykem, ale vezmeme-li v potaz geopolitické souvislosti na konci 2. světové války v Číně a geografické rozložení sil, nutně musíme dojít k závěru, že občanská válka nebyla pouze bojem o moc ve státě, nýbrž bojem o sjednocení Číny. KS Číny totiž zejména během války proti Japonsku získala území, na kterém vládla bez vměšování KMT. Ačkoli se moc komunistů omezovala zejména na venkovské oblasti severních provincií a ve velkých městech moc neměla, projevila se tato taktika jako plodná. Kuomintangské državy představovaly především velká města a docházelo tak k roztržnění

3 Vzhledem k tomu, že v této kapitole uvádím pouze obecná historická fakta, nepovažoval za nezbytně nutné samostatně citovat každou dílčí informaci. Historické souhrny jsem zpracoval z následujících publikací: Bakešová 2001, Fairbank 2010, Fairbank 1986, Lynch 2010, Nikiforov 1974 a Twitchett 1983.

4 Jako bílý teror jsou označovány snahy Kuomintangu o zničení KS Číny počínající Šanghajským masakrem ze dne 12. dubna 1927 a následnými akcemi proti komunistům ve zbytku země.

Kuomintangské vojenské síly. Po odchodu sovětských vojsk z Mandžuska se do této oblasti přemístily i komunistické síly a získaly tak pro sebe nejen průmyslově rozvinutou oblast, ale i značnou část vojenského materiálu zde zanechaného kapitulujícími Japonci. Boje mezi komunisty a Kuomintangem naplno vypukly roku 1946 a až do roku 1947 byli komunisté v defenzivě, situace se však v polovině tohoto roku obrátila a komunisté přešli do plného protiútoků a začali KMT pomalu vytlačovat směrem na jih. Komunisté provedli tři hlavní ofenzivní vojenské kampaně – kampaň Liaoshen v roce 1948, kampaň Pingjin a Huaihai na přelomu roku 1948 a 1949. Během těchto kampaní byly síly Kuomintangu natolik oslabeny, že nemohly dalšímu komunistickému náporu vzdorovat. 21. dubna 1949 komunisté překročili Dlouhou řeku a dva dny poté obsadili Nanjing. Čankajšek a zhruba dva miliony přívrženců Kuomintangu se stáhli na Taiwan a na pevnině byla 1. října vyhlášena Čínská lidová republika. „Porážka Kuomintangu však nebyla pouze porážkou vojenskou (ještě roku 1945 měl Kuomintang nad komunisty značnou personální i materiální převahu), ale i prohrou o srdce prostého lidu. Komunisté byli na jimi kontrolovaných územích schopni zajistit pořádek a zbavili se i loupeživých band, které se vyrojily po porážce Japonska.“ (Lynch 2010: 25)

2.2 Historie kinematografie v Číně

„Řízení veřejného mínění a podpora sociální změny byly pro filmaře stejně důležité, jako estetický proces. Ať je orientován na mobilizaci mas či pro trh, film se vždy nesl ve stopách státní regulace a kulturní politiky a jako takový s ním musí být zacházeno jako s politickým artefaktem.“ (Zhang Yingjin 2012: 154).

2.2.1 Kinematografie před rokem 1949

Prameny o počátcích čínské kinematografie nepřinášejí jednotné informace. První článek, který pojednává o počátcích filmu v Číně a který jsem byl schopen dohledat, napsal J. R. Kaim (1939: 72–75): První film o kterém víme, byl do Číny přivezen roku 1904 španělským obchodníkem Ramesem. Zhruba v této době byla na pevninu z USA dovezena i technika umožňující samotné natáčení. První film pak vznikl roku 1909 v Šanghaji z produkce Američana Benjamina Broského (Kaim však tento film nepojmenoval). Snahy o proniknutí do domény filmu probíhaly s větším či menším úspěchem až do roku 1922 kdy byla v Šanghaji založena Hvězdná filmová společnost. V době japonské expanze na území Číny již v Šanghaji existovalo osm filmových společností. Z článku J. R. Kaima lze dovodit,

že čínská domácí produkce se omezovala spíše na krátkometrážní filmy. Naopak Xiao Zhiwei (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 6–9) zasazuje příchod film do Číny do roku 1896 (tentokrát je jako pionýr filmu v Číně označen Španěl Galen Bocca) a jako první dlouhometrážní film čínské provenience identifikoval film Yan Ruisheng od režiséra Ren Pengniana z roku 1921, pojednávající o vraždě známé prostitutky a konkubíny Wang Lianying. Tohoto roku vznikly další dva dlouhometrážní filmy Mořská přísaha (Sea Oath) (režisér Guan Haifeng, příběh o domluveném sňatku v kontrastu se svobodnou volbou partnera) a Upír (The Vampire) (režisér Dan Dunyu, detektivní thriller natočený na motivy francouzské povídky o únosu jistého doktora a jeho záchraně dívkou, která ho miluje). Xiao Zhiwei nám přináší, na rozdíl od Kaima, i jméno studia založeného Brodskym – Asijská filmová společnost (Asia Film Company). Toto studio také vydalo první krátkometrážní čínský film Složitý pár (The Difficult Couple) z roku 1913. 20. léta se nesla ve znamení vzniku větších filmových studií, které se pouštěly do boje se svými menšími konkurenty. Po začátku japonské rozpínivosti na čínské území lze v čínské kinematografii vyzorovat jisté změny – jedná se především o kladení důrazu na pozitivní morální vyznění filmů a motiv vítězství dobra, objevuje se také typický motiv nezištné lásky mezi mužem a ženou. 30. léta také znamenala značnou redukci v počtu filmových studií – na konci 20. let jich existovalo zhruba 180, do další dekády jich ovšem přežilo pouze tucet. V tomto období se také vytváří levicový film, o němž bude pojednáno dále. Ačkoli by zakládání nových filmových studií naznačovalo, že čínská filmová produkce byla více než schopna zásobovat čínský trh domácími filmy, opak je pravdou. Od 20. do 50. let byla většina filmů, které byly v Číně dostupné, dovezena ze Západu (Clark 1987: 7). Téma raných fází čínského levicového filmu je pro úplnost této práce zásadní jelikož základem pozdější komunistická kinematografie je právě toto období. „Termín levicový film označuje skupinu filmů ze 30. let, které byly velmi kritické ke Kuomintangské vádě. Většinou zobrazovaly stinné stránky společnosti, vyjadřovaly rozhořčení nad sociální nespravedlností a obhajovaly radikální sociální reformy.“ (Zhang Yingjin 2004: 14). Tvůrci levicového filmu mnohdy nebyli komunisty, avšak zastávali kritický postoj ke tehdejšímu stavu čínské společnosti a snažili se upozorňovat na sociální nespravedlnosti, které se v této době děly. „Ve 30. letech Číňané čelili cizí agresi, korupci, a ekonomickému kolapsu. Levicové filmy z této doby obsahovaly melodramatické elementy, které doplňovaly sociálně realistickou vizi, aby odhalily temnotu čínské společnosti a zabývaly se mnoha sociálními problémy a politickými tématy, které se v Číně raného 20. století objevily. ... Levicoví filmaři vykazovali hluboký zájem o společnost, kterou mohli

jen málo změnit; dávali najevo výraznou dojímavost a soucit nad bezmocnými a své filmy dělali emocionálními a sentimentálními.“ (Shen 2004: 107). Roku 1932 byla z popudu KS Číny v rámci Ligy levicových spisovatelů založena Filmová skupina (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 2012: 14 a Clark 1987: 9–10) – toto lze považovat za jistý milník, jelikož od této doby dostala levicová filmová tvorba více či méně organizovaný charakter. Ve 30. letech se čínští filmaři také začali poohlížet po vzorech v zahraničí, zejména v Sovětském svazu. Nicméně např. Vivian Shen (Shen 2004: 13) tvrdí, že „zatímco levicoví filmaři se obraceli na Sovětský svaz pro ideologické poučení, byla to Hollywoodská produkce, ve které našli stylistickou inspiraci.“ V této době se také mění motiv lásky, který můžeme nalézt již v raných čínských filmech (např. již zmíněné filmy *Mořská přísaha* a *Upír*), z lásky mezi dvěma lidmi na jakousi „lásku k revoluci“. „Vztah lásky a revoluce je v levicových filmech 30. let opakujícím se tématem, ačkoli je revoluce spíše definována jako anti-imperialismus. Hlavní rozdíl je v tom, že, tváří v tvář národní krizi, filmoví protagonisté nikdy neměli volnost oddávat se tak komplikovaným romantickým pocitům jako jejich protějšky v levicové literatuře. Jinými slovy lze říci, že to co se lze pozorovat v levicových filmech je téměř přímé obětování lásky, sexuálních potěšení a smyslu sebe sama pro spásu národe skrze revoluci. Alternativou je katastrofická tragédie.“ (Shen 2004: 97).

V průběhu druhé čínsko-japonské války se filmová tvorba logicky zaměřovala především na válečnou tematiku. Umělecká tvorba, filmovou tvorbu nevyjímaje, především sloužila celému národu jako celku a jejím cílem bylo aktivizovat národ proti Japonsku. Centrem filmu přestala být po roce 1941 Šanghaj a filmoví tvůrci přesídlili zejména do Chungkingu (tehdejšího provizorního hlavního města), menší část z nich do komunistického centra Yan'anu (Zhang Yingjin 2004: 59 a Clark 1987: 14–15). Zatímco v okupovaných částech Číny vzkvétala Japonská studia, zbytek Číny se potýkal s problémy, zejména s problémy technického rázu, jelikož nebyl dostatek domácí filmové techniky. „Chongqingský filmový průmysl byl kolem roku 1940 zcela závislý na dovozu nedostatkového filmového zařízení ze zahraničí, zejména z USA“ (Zhang Yingjin 2012: 163). V této době se na scéně také znovuobjevily filmy sovětské provenience (Zhang Yingjin 2004: 95). V poválečném období se filmová tvorba rozdělila na dva proudy – komunistickou a Kuomintanskou. V průběhu občanské zvýšily snahy Kuomintangu o kontrolu nad filmem – tvorba na Kuomintangem kontrolovaném území byla monopolizována, byl zakázán vznik soukromých studií a zintenzivnila se cenzura (Zhang Yingjin 2004: 98). „Zatímco nacionalisté podnikly kroky k zestátnění filmového odvětví a tím zvýšili vládní kontrolu nad filmovou produkcí,

komunisté a levicoví filmaři záměrně produkovali rozvratně filmy, které podkopávaly legitimitu Kuomintangského režimu. Tyto polemické zbraně hrály významnou roli ve snahách o konec vlády Kuomintangu.“ (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 19). Kuomintangské i komunistické filmy z této doby sdílejí jedno společné – nezachycovaly střet nynějších soupeřů, ale byly zasazeny výhradně do období války proti Japonsku. Morální ponaučení těchto filmů je také podobné – hrdinství komunistických i Kuomintangských vojáků a loajalita vlasti (nebo straně či vládě) v průběhu války. Zajímavější je však sledovat vývoj čínské kinematografie po roce 1949, o čemž pojednává následující pododdíl.

2.2.2 Kinematografie po roce 1949

Po jednoznačném vítězství Komunistické strany v občanské válce a přesunu Kuomintangské vlády na Taiwan roku 1949 začala i nová éra čínského filmu. V této kapitole se budeme věnovat pouze tvorbě v ČLR, Taiwanské a Hongkongské produkci prostor bohužel dán nebude, ačkoli srovnání děl i z těchto regionů by nepochybně bylo velice zajímavé a přínosné.

Kromě zákazu západních filmů byly dalšími kroky komunistické vlády zakládání nových filmových studií a zejména pak zavedení systému kvót – např. v roce 1951 Ústřední filmový úřad stanovil pro plánovaných 18 filmů následující kvótu: alespoň tři filmy měly pojednávat o boji proti Japonsku a Kuomintangu, čtyři až pět o budování socialismu, dva o pozemkové reformě, dva o světovém míru, jeden o vědě, jeden o etnických menšinách, jeden o kultuře a jeden o dětech (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 23). Vzhledem k tématu této práce stojí za povšimnutí fakt, že v této kvótě se nerozlišuje mezi bojem proti Japoncům a bojem proti Kuomintangu – oba dva jsou bráni jako rovnocenný nepřítel, rovnocenné zlo, proti kterému je třeba se vymezovat. Od 50. let započala oficiální linie budování filmu ve stylu socialistického realismu, jenž se od předchozí předválečné tvorby lišil v následujících aspektech (Zhang Yingjin 2004: 202):

Aspekt	Socialistický film	Před-socialistický film
Ideologie	třídní uvědomění	konfuciánské či buržoazní ctnosti
Hrdinové	dělníci, rolníci, vojáci	maloburžoazní intelektuálové
Prostředí	továrny, vesnice, vojenské tábory	domácí prostředí
Akce	násilný boj	sentimentální přesvědčování
Zájem	obecný blahobyt, společné zájmy	osobní frustrace
Proces	identifikace s masami	individuální naplnění

Metoda	typifikace (dobro a zlo)	nevyhraněnost
Cíl	politická správnost (strana-stát)	humanismus (národ-lid)

Nicméně ani nový socialistický film se neubráníl jisté formě kritiky z řad tvůrců. „V roce 1953 Cheng Yin a dva další režiséři pojmenovali ‚abstrakci‘ a ‚zjednodušování‘ za vážné problémy, které vyúsťují do neoriginálních zápletek a plochých postav. Stejně tak režisér Chen Huangmei v roce 1955 poukázal na důležitost zabývání se hrdinovými psychologickými stavy, aby byl vnímán jako ‚člověk‘ a nikoli jako ‚stroj‘.“ (Zhang Yingjin 2004: 204 – 205). Tyto obavy byly formulovány i v někdejší Československu – v publikaci Čínská kultura a maoizmus (Doležalová 1982), v kapitole věnované čínskému filmu, se Ema Bayerová k tomuto vyjadřuje následovně: „Nejen politické zřetele, ale i jednostranně zúžený pohled napomohl jistému uměleckému omezení, formalismu, a v době různých kampaní sklouzával až k šablonovitému pohledu a vulgarizování. U náročného diváka mohl nejeden film vyvolat pocit jisté primitivnosti, ale filmoví tvůrci se zřetelem na široké masy nehovořili k vyspělému publiku.“ (Doležalová 1982 : 105). Film zkrátka sloužil potřebám KS Číny, v tomto období bylo cílem lidovým masám pomocí filmu přiblížit myšlenku budování socialismu a povzbudit v lidu revoluční nadšení.⁵ Natáčely se ovšem i filmy nerevoluční, jako např. Příběh Wu Xuna, který se však v 50. letech letích stal objektem kritické kampaní a byl označen za film nevhodný, který podporuje reformní myšlenky a ne myšlenky revoluční (Doležalová 1982 : 107 – 109). Tato kampaň byla jistým předznamenáním toho, co poté následovalo v období kulturní revoluce. V roce 1965 začalo velké přehodnocování kinematografie v souvislosti s vyhlášením Kulturní revoluce, většina děl předchozích let byla označena za buržoazní či reakční, jejich tvůrci byli podrobeni silné kritice (Doležalová 1982: 119).

Kinematografie v období kulturní revoluce vzhledem ke zvrátům, které v této době panovaly, stagnovala. Tomu nasvědčují statistiky v ČLR natočených filmů⁶:

Zhang Yingjin (2004: 196 – 197) uvádí následující statistiku: 1949 – 14, 1950 – 60, 1951 – 17, 1952 – 10, 1953 – 13, 1954 – 20, 1955 – 23, 1956 – 42, 1957 – 42, 1958 – 105, 1959 – 80, 1960 – 66, 1961 – 28, 1962 – 35, 1963 – 36, 1964 – 31, 1965 – 42, 1966 – 13, **1967 – 0, 1968 – 0, 1969 – 0**, 1970 – 2, 1971 – 2, 1972 – 5, 1973 – 4, 1974 – 17, 1975 – 24, 1976 – 39, 1977 – 20, 1978 – 44, 1979 – 67, 1980 – 84, 1981 – 106, 1982 – 117, 1983 – 133, 1984 – 144, 1985

⁵ Tato premisa ovšem neplatí v případě válečných filmů, jimž se budeme blíže věnovat v kapitole 5.

⁶ Statistiky počtu od různých autorů se v některých letech liší, což může být zapříčiněno faktem, že každý z autorů započítává různé typy filmů (dokumenty, muzikály atp.). Uvádím proto alespoň dva zdroje pro porovnání. I přes odlišná čísla je možno vidět zřejmý trend v letech kulturní revoluce.

– 126, 1986 – 151, 1987 – 144, 1988 – 153, 1989 – 129, 1990 – 133, 1991 – 124, 1992 – 166, 1993 – 154, 1994 – 148, 1995 – 146, 1996 – 110, 1997 – 85, 1998 – 82, 1999 – 99, 2000 – 83.

Clark (1987: 185 – 186) uvádí následující počty: 1949 – 10, 1950 – 26, 1951 – 17, 1952 – 8, 1953 – 10, 1954 – 24, 1955 – 23, 1956 – 40, 1957 – 41, 1958 – 101, 1959 – 79, 1960 – 56, 1961 – 26, 1962 – 33, 1963 – 39, 1964 – 28, 1965 – 43, 1966 – 12, **1967 – 0, 1968 – 0, 1969 – 0**, 1970 – 2, 1971 – 2, 1972 – 5, 1973 – 4, 1974 – 17, 1975 – 25, 1976 – 37, 1977 – 19, 1978 – 45, 1979 – 62, 1980 – 83, 1981 – 105, 1982 – 114, 1983 – 127, 1984 – 143, 1985 – 127, 1986 – 125.

Sovětský svaz a čínská kinematografie po roce 1949

Vzhledem k tomu, že KS Číny se alespoň v rovině základní ideologie opírala o SSSR, je pouze logickým vyústěním, že se Sovětský svaz jistým způsobem zapojil i do tvorby čínských filmů. Soudruzi ze SSSR přinášeli zejména technické znalosti, se sovětskou podporou byly v roce 1950 natočeny dva dokumentární filmy *Osvobozená Čína* (China liberated) a *Vítězství čínského lidu* (Victory of the Chinese People) (Zhang Yingjin 2012: 167). Stejně tak postupně rostl i import sovětských filmů do ČLR, hned na rok 1949 bylo plánováno nadabovat 40 dlouhometrážních a 40 krátkometrážních sovětských filmů (Clark 1987: 35). Zatímco mezi roky 1949 a 1953 ČLR importovala 234 dlouhometrážních sovětských filmů, z nichž většina zobrazovala úspěšné budování socialistické společnosti, nebo vojenská vítězství (Bernstein 2010: 241 – 242) (což odpovídá výše zmíněnému obecnému zaměření kinematografie této doby), do roku 1957 se počet filmů vyšplhal na celkových 1089 (Bernstein 2010: 425). Obdobné údaje uvádí i Ema Bayerová: v letech 1949 – 1951 více než 200 filmů, mezi lety 1951 a 1960 cca 500 filmů (Doležalová 1982: 110). Po roce 1965, vzhledem k sino-sovětskému odcizení, import sovětských filmů ustal (Bernstein 2010: 426). Ovšem sovětské filmy se potýkaly s klasickým problémem – nebyly populární, jelikož je diváci nechápali (Clark 1987: 40 – 41).

2.2.3 Vývoj kinematografie po roce 1978

Po smrti Mao Zedonga a po konci kulturní revoluce začala i nová etapa čínské kinematografie. Čína se vydala směrem otevřenosti vůči zbytku světa a došlo i k jistému vnitřnímu uvolnění, alespoň co se kinematografie týče. Opět začala vznikat soukromá studia a s dalším rozvojem filmové techniky, která začala být cenově dostupná i širší společnosti,

postupně začaly vznikat i nezávislé filmy. V 80. letech začala na čínské filmové scéně působit tzv. Pátá generace čínských filmařů, jejichž tvorba již nebyla pod přímou státní kontrolou. To ovšem neznamena, že by se KS Číny vzdala kontroly nad filmovou produkcí. Stejně jako byla 80. léta symbolem ekonomických reforem, došlo i k reformám v oblasti cenzury médií (viz kapitola 3.2). Co se témat nově natáčených filmů týče, došlo k výraznému posunu od revoluční tematiky 50. let, kdy hlavním tématem bylo revoluční nasazení dobra proti imperialistickému buržoaznímu zlu, od 80. let jedním z hlavních kritérií začala být zábavnost a v jisté míře došlo i k návratu k tematice levicových filmů z předválečného období (nestátní produkce), státem produkované filmy se od 80. let začaly zaobírat patriotismem a hrdostí na svou vlast. Tento trend oficiální (tzn. státem řízené) tvorby je mj. i odrazem nových myšlenek propagovaných KS Číny. V říjnu 1982 byl veřejnosti komunikován program Tři lásky – láska ke straně, láska k vlasti, láska k socialismu (Ding 1994: 143), což je jeden z prvních pokusů KS Číny v období reforem o povzbuzení nacionalismu a patriotismu v čínské společnosti. Zejména oficiální kinematografie tento trend reflektovala, což přispělo i definici nových žánrů filmu. Na konci 80. let se objevily nové termíny – *dapian* 大片 (Velký film⁷), který označuje především zahraniční, zejména americké filmy, a termín *jupian* 巨片 (Velkofilm), označující domácí produkci. *Dapian* je v přímém k protikladu k *jupian*. V případě *dapian* jde o zábavní produkci, která si neklade za cíl diváky vzdělat, *jupian* je naopak natáčen za účelem vzdělání a jeho edukativní funkce není upozaděna na úkor zábavnosti (Berry 2006: 211). V Číně od 80. let de facto až do dneška se tedy dají nalézt pět základních typů filmů – *dapian*, *jupian*, dokumentární filmy, filmy pro širokou veřejnost a nestátní tvorba. Filmy analyzované v této práci náleží do kategorie *jupian*, ostatním kategoriím jsem se v této práci rozhodl nevěnovat.

7 Nejpresnější překlad by se velmi blížil anglickému slovu ‚blockbuster‘, česky ‚trhák‘

3. Státní kontrola kinematografie od roku 1949

Příběhy, které slyšíme od raného dětství, jsou do jisté míry tím, co formuje náš pohled na svět. Čínská literatura je nesmírně bohatá, ale pouze gramotná elita si literární skvosty mohla vychutnat v plné míře. Obyčejný lid byl odkázán na profesionální vypravěče, kteří svým vypravěčským uměním sdělovali příběhy a rozšiřovali tak povědomí o čínských příbězích. Kinematografie je pokračovatelkou tohoto řemesla, také zprostředkovává obyčejnému lidu příběhy. Avšak čínský film, ačkoli je jistým pokračovatelem divadelní tvorby a literatury (blíže k tomu např. Shen 2005: 40), je zároveň jakousi moderní kronikou, která vykládá historické události a slouží tak jako edukativní nástroj. Sdílím názor Anne-Marie Brady (2002: 11), že film je nejdůležitějším nástrojem propagandy v ČLR, protože je schopen ovlivnit početné masy prostého obyvatelstva i z toho důvodu, že film je ideálním prostředkem komunikace myšlenek v zemi, kde byla většina obyvatel negramotných.⁸

Od ideologického vzdělávání a indoktrinace např. na školách se liší zejména tím, že je schopen zacílit na mnohem širší skupinu, než je tomu u klasického školního vzdělávání. Film je médium, které je schopno oslovit široké masy a svým, většinou zjednodušeným, sdělením je schopen ovlivnit myšlení mas v masovém měřítku. Právě proto se stal film velice kontrolovaným médiem, ale přikládat tento krok KS Číny by bylo nespravedlivé, cenzura byla v Číně běžnou věcí už za vlády Kuomintangu, již ve 20. letech byly filmy cenzurovány, ovšem pouze na úrovni místních a provinčních samospráv (Zhang Yingjin 2004: 62). Kuomintangská administrativa koncem 20. let začala filmy cenzurovat centrálně, tyto snahy pak vyvrcholily v roce 1931 založením Národního výboru pro filmovou cenzuru (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 8–11) a vydáním zákona o filmové cenze (Zhang Yingjin 2004: 63). Zhang Yingjin k tomu píše: „Soustavné zapojení vlády nebylo rysem čínského filmového průmyslu až do 30. let. Avšak cenzura předcházela založení formálního systému propagandy o několik desetiletí. V roce 1909 Zhejiangská policie zakázala Číňanům půjčování zahraničních filmů ... Se vznikem Šanghajského výboru filmových a divadelních cenzorů v roce 1928 začal působit více centralizovaný systém kontroly. Brzy poté Kuomintagské Oddělení propagandy vydalo sérii regulačních opatření za účelem zvýšení kontroly nad filmovým průmyslem v jeho celku.“ (Zhang Yingjin 2012: 157).

3.1 Státní kontrola kinematografie v letech 1949 – 1978

O tom, že i komunisté měli o film jakožto nástroj propagandy velký zájem svědčí i fakt,

⁸ Ačkoli se od roku 1949 do roku 1959 snížil počet negramotných obyvatel z 80% na 43%, stále to znamená, že téměř polovina obyvatel byla koncem 50. let neschopna číst a psát (SVGB 2014).

že již roku 1932 byla v Šanghaji založená komunistická buňka s cílem infiltrovat filmovou branži a v dubnu 1949 (tedy ještě před založením ČLR) byl založen Ústřední filmový úřad, který měl na starosti výrobu, projekce i distribuci vytvořených děl (Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei 1998: 21). Stejně tak byly filmy produkované pod taktovkou KS Číny kontrolovány od počátků produkcí v Yan'anu (Volland 2003: 58–59 a Clark 1987: 24–52). „Filmová produkce během 50. a 60. let byla jednoznačně spjata se státními zájmy, ačkoli co tyto zájmy mají znamenat v praxi zůstalo objektem debat na nejvyšších místech tvorby kulturní politiky.“ (Zhang Yingjin 2012: 168). Ústřední instituce pro kontrolu filmu byly vytvořeny v letech 1949 – 50 a roku 1953 byl systém centrální produkce filmů dokončen. Roku 1950 byl vytvořen Výbor pro filmové vedení (*Dianying zhidao weiyuanhui* 电影指导委员会) (Zhang Yingjin 2004: 37) a ve stejném roce Ústřední filmový úřad vydal nařízení, že všechny scénáře připravovaných filmů musí být odsouhlaseny před začátkem natáčení – měsíc poté byla vytvořena Komise pro cenzuru (Zhang Yingjin 2004: 191). Tento stav trval de facto až do roku 1978, kdy došlo k dalším reformám.

„Je nutné poznamenat, že propaganda KS Číny nebyla limitována pouze na vybudování jednolitého, státem kontrolovaného systému médií, nebo na prezentování komunistických idejí městskému obyvatelstvu neznalému revoluční ideologie. Ačkoli toto byly významné cíle, prioritou bylo také prezentovat novou vládu pomocí vizuálního jazyka všeobecné svrchovanosti – a to nejen pro domácí legitimační snahy, ale i jako součást širší mezinárodní politiky.“ (Zhang Yingjin 2012: 167).

3.2 Státní kontrola kinematografie po roce 1978

Až do roku 1978 bylo po filmu „stále vyžadováno, aby sloužil dělníkům, rolníkům a vojákům. Dlouho očekávaný průlom nastal až po třetím plenárním zasedání 11. kongresu KS Číny v prosinci 1978, který vytvořil novou politiku ‚otevřených dveří‘ ekonomických reform, modernizace a liberalizace.“ (Zhang Yingjin 2004: 222) V oblasti filmu sice došlo ke zdánlivému uvolnění poměrů, avšak při bližším pohledu zjistíme, že situace se od doby před kulturní revolucí změnila pouze málo. Na úrovni státní správy správa rádia a televize po roce 1978 spadá do kompetence Ministerstva pro rádio, film, a televizi (*Guangbo dianying dianshi bu* 广播电影电视部) (Volland 2003: 198), zatímco na stranické úrovni je nejdůležitější institucí Ústřední oddělení propagandy (*Zhonggong zhongyang xuanchuanbu* 中共中央宣传部), které sestavuje směrnice pro čínská média, filmy, divadlo, umění, zprávy, literaturu a vzdělávání, a zároveň trestá ty, kteří poruší pravidla co je a co nemůže být prezentováno (Brady 2002: 565

a Volland 2003: 36). „Mezi různými médii, na které jednotlivá oddělení Oddělení propagandy dohlíží, je viditelná hierarchie. Na vrcholu této pyramidy je film, pro který platí nejstriktnější kontrola. Kritériem pro tuto přísnou kontrolu je evidentně počet potenciálních diváků a jeho popularita. Na dalším stupni společenského dopadu je rádio v těsném závěsu za televizí. Noviny jsou na ještě nižším stupni kontroly, existují v šedé zóně: úspěšné noviny mohou mít velký vliv, a zejména v průběhu významných politických událostí strana zavádí striktní kontrolu nad všemi ústředními i lokálními novinami.“ (Volland 2003: 59). Nutnost autorizace scénářů (alespoň ve státě vlastněných studiích) je stále nutná dnes stejně jako byla v 50. či 60. letech. Je otázkou, jaká je přesně regulace soukromé produkce. Z mého výzkumu vyplývá, že pro klasická (tzv. větší) studia platí stejné podmínky jako pro studia státní, zatímco na malá nezávislá studia (která vznikla zejména koncem 90. let a se stále zvyšující se dostupností kvalitní filmové techniky vznikají i nadále) se, z důvodu neschopnosti autorit je efektivně kontrolovat, požadavek kontroly scénáře nevztahuje. Nicméně ani již hotové filmy těchto malých studií, chtějí-li proniknout do čínských kin, nejsou ušetřeny bedlivého oka státních cenzorů. Oficiální filmová produkce je řízena skrze několik státem vlastněných studií, které si do jisté míry udržují monopol. Nejvlivnější z těchto společností je China Film Group Corporation⁹ (*Zhongguo dianying jituan gongsi* 中 国 电 影 集 团 公 司), která zůstává jedním z finančně nejsilnějších hráčů v éře od roku 1978 (Zhang Yingjin 2012: 173). Tato společnost má výsadní postavení a právě přes ní je uskutečňována drtivá většina zahraniční filmové koprodukce.

Dualismus státní a stranické kontroly se může oku neznalého evropana zdát jako nelogický – proč by také měla politická strana zasahovat do soukromých záležitostí, proč by mělo Ústřední oddělení propagandy KS Číny co mluvit do soukromě natáčených filmů? V tento moment je potřeba si uvědomit, že strana a stát nejsou striktně oddělenými entitami, nýbrž že tvoří úzce provázaný celek. Jeví se jako nejpravděpodobnější, že Ministerstvo pro rádio, film, a televizi úzce spolupracuje s Ústředním oddělením propagandy KS Číny nejen na tvorbě mediální politiky, ale i na praktických otázkách cenzury.

9 Ačkoli se snažím důsledně překládat všechny cizí názvy, v tomto případě jsem se rozhodl jméno společnosti nepřekládat, jelikož v češtině neexistuje vhodný ekvivalent.

4. Filmografie

Zde je k dispozici seznam mnou analyzovaných filmů, jejichž synopse je možno nalézt v příloze.

Od vítězství k vítězství (From Victory to Victory *Nan zheng bei zhan* 南征北战) (ČLR) – 1952

Průzkum přes Dlouhou řeku (Reconnaissance Across the Yangtze *Dujiang zhencha ji* 渡江侦察记) (ČLR) – 1954

Rudé slunce (Red Sun *Hong ri* 红日) – 1963

Huaihaiská vojenská kampaň (Huaihai Military Campaign *Huaihai zhanyi* 淮海战役) (ČLR) – 1991

Pingjinská vojenská kampaň (Pingjin Military Campaign *Pingjin zhanyi* 平津战役) (ČLR) – 1992

Žít (*Huo zhe* 活着) (ČLR) – 1994

Pronásledování a zničení na jižní linii (Pursue and Wipe Out in the South *Nan xian da zhuijian* 南线大追歼) (ČLR) – 1997

Volání trubky (*Ji jie hao* 集结号) (ČLR) – 2007¹⁰

Založení republiky (The Founding of a Republic *Jian guo da ye* 建国大业) (ČLR) – 2009

¹⁰ Vzhledem k tomu, že tento film zachycuje celý život hlavního hrdiny od roku 1948, do synopse jsem zařadil pouze části, které zachycují období sjednocování a momenty těsně po něm.

5. Sjednocování Číny ve filmu

V této práci jsem neřešil dokumentární filmy ani seriály, zařadil jsem pouze taková díla, která měla být komunikována široké veřejnosti. Analyzoval jsem pouze filmy definované jako *jupian*, tedy díla, která prvoplánově neslouží pouze k pobavení diváků, ale slouží i jisté vzdělávací (a v kontextu této práce i legitimační) funkci. Jako *jupian* můžeme označit pouze filmy natočené od konce 80. let, kdy tento termín vznikl, mnou analyzované filmy z 50. let se však formou jejich souputníků z let 90. výrazně blíží.

Od roku 1949 je možné ve filmové tvorbě zachycující s motivem sjednocování vysledovat několik fází, v každé z nich hrají hlavní symboly poněkud odlišnou roli, proto jsem se rozhodl jim věnovat celý oddíl této práce. Následující periodizace již vychází z mé vlastní analýzy filmů s tematikou sjednocování a neshoduje se s jinými periodizacemi, jelikož tato periodizace vznikla speciálně pro potřeby této práce.

5.1 Fáze vývoje po roce 1949 – *jupian* a občanská válka

1. fáze: 50. léta – 1. pol. 60. let

V tomto období se natáčené filmy zaměřovaly na tematiku občanské války a války proti Japonsku. Jak bylo řečeno výše, Ústřední filmový úřad vytvořil kvóty a pro filmy, do jejichž obsahu by motiv sjednocování mohl patřit byly tematicky pouze filmy válečné. Díla pojednávající o válce proti Japonsku ponecháme stranou a zaměříme se na filmy s tematikou občanské války. Tyto filmy obsahují silné ideologické zabarvení, obecně se snaží vykreslit nepřítele (Kuomintang) v tom nejhorším možném světle a naopak komunistické vojáky ve světle co možná nejvíce pozitivním. Mezi zástupce této první fáze patří např. *Od vítězství k vítězství* (1952), *Průzkum přes Dlouhou řeku* (1954) a *Rudé slunce* (1963). Všechny tři filmy jsou si v mnohém podobné, základní motivy a práce se symboly se v nich téměř neliší. Filmy sledují jednotku komunistické armády a její strastiplný (a hrdinský) boj proti jednotkám Kuomintangu. Filmy zachycují hrdinské vlastenecké činy obyčejných vojáků, skutečné historické postavy se neobjevují. Ačkoli se některé zobrazené bitvy dají více či méně identifikovat s reálnými událostmi, všechny motivy působí tak trochu odtržené od reálných historických událostí, což byl s největší pravděpodobností tvůrcův účel, jelikož ve smyšleném světě se daleko snadněji podaří navodit kontrast dobra a zla, černého a bílého, morálního a amorálního. Ve filmech této fáze je typickým nástrojem snaha přesvědčit diváka o morální nadřazenosti komunistických vojáků, zejména zvýrazněním jejich osobních morálních kvalit. Významným motivem je také zapojení obyčejných lidí, vesničanů, kteří bezvýhradně

podporují komunisty a pomáhají jim, a také úloha ženy. V Kuomintangském prostředí byly ženy zobrazovány pouze jako manželky či konkubíny, zatímco ženy podporující komunisty byly ztělesněním odhodlání boje za novou lepší Čínu (nejenže pomáhaly zraněným vojákům ale dokonce se i aktivně zapojovaly do vojenských akcí). Tyto motivy jsou doplňovány i častým zobrazováním Kuomintagské technologické převahy – letadla, tanky, kulomety, ale i prosté helmy. Zatímco komunističtí vojáci se přesunovali téměř výhradně pěšky, Kuomintangská vojska se vozila na nákladních autech a bombardovala města plná civilistů z vysoko letících letadel.

Propagandistické úsilí bylo počátkem 50. let skutečně nutné, nejen vzhledem k ambicím vlády na pevnině o celkové sjednocení Číny a o konečnou porážku Kuomintangu na Taiwanu, ale i vzhledem ke stále probíhajícím bojům např. o ostrovní provincii Hainan v roce 1950 (Nikiforov et al. 1974: 279–280) a celkové napjaté situaci v úžině. Stejně tak probíhal „boj proti kontrarevoluci“, tedy proti statkářům, banditům, politickým odpůrcům a cizím náboženským hnutím. Tyto akce probíhaly až do roku 1952, což mohlo být dostatečným ospravedlněním propagandy namířené proti Kuomintangu a cizím mocnostem. Bylo tedy potřeba přiživovat nenávisť ke Kuomintangu a ovlivňovat veřejné mínění ve prospěch vlády morálně neprohnilé komunistické strany. Vstupem Číny do korejské války roku 1950 navíc vyvstala potřeba propagandistických filmů zobrazujících boj proti imperialismu a cizím mocnostem obecně. Filmy zachycující korejskou válku jsou několikanásobně početnější než filmy zachycující válku občanskou – mnou shromážděné údaje naznačují, že poměr „korejských“ a „nekorejských“ filmů je zhruba 5:1. Stylisticky a obsahově se tyto dva směry příliš neliší, jediným významným rozdílem je výměna hlavního nepřítele (Kuomintang → USA) a zdůrazňování boje proti imperialismu v Koreji místo zdůrazňování potřeby jednotné Číny. Cílem této fáze byla aktivizace obyvatelstva, a upevnění „morální převahy“ KS Číny proti Kuomintangu.

2. fáze: 2. pol 60. let - 70. léta

Ve druhé fázi čínská kinematografie jako celek stagnovala. Hlavním důvodem byla zejména probíhající kulturní revoluce (1966-1976), kvůli níž ve značné části Číny na několik let zavládl společenský chaos. Zatímco v roce 1965 bylo v Číně natočeno 43 filmů, v roce 1966 to bylo již jen 12 a mezi lety 1967 a 1969 nebyl ve sledovaných studiích¹¹ natočen jediný film. Produkce pozvolna opět začala v roce 1970, kdy byly natočeny dva filmy, stejně

¹¹ Sledovaná studia se nacházela v Changchunu, Pekingu a Šanghaji [Clark 1987: 185–186]

jako v roce 1971, ale až roku 1974 se čínská filmová produkce dostala na dvojciferné číslo (17) (Clark 1987: 185–186). Tematika sjednocování nebyla v tomto období vůbec řešena, přednost byla dána jiným motivům.

3. fáze: 80. léta

V 80. letech odstartoval zlatý věk čínské kinematografie. Nástup reforem po roce 1978, které Čínu otevřely světu, a všeobecné uvolnění poměrů pomohlo nastartovat nový proud čínského filmu. Tomu odpovídá i počet natočených filmů, který se od začátku 80. let rapidně zvýšil. Roku 1980 bylo natočeno 83 filmů a v roce 1985 dokonce 125 filmů.¹² Začala se natáčet díla, z nichž tematika občanské války téměř vymizela. Nový proud čínského filmu se zaměřoval především na zachycení sociálních problémů a všedního života. Jediný mnou nalezený film, který se zabýval sledovanou tematikou sjednocování Číny (a to ještě pouze velmi okrajově), je film *Xi'an Incident* z roku 1987. Ačkoli se nezabývá obdobím občanské války a doba sjednocování jako takového se ho tedy netýká, zařadil jsem ho z jiného důvodu – je v něm poprvé zobrazen Čankajšek nikoli jako vůdce Číny, ale jako nepřítel a neschopný vůdce.

4. fáze: 90. léta

„Propaganda se v 90. letech 20. století a v raném 21. století zaměřovala na sjednocení čínského veřejného mínění, na posilování moci vlády a posilování obrazu Strany a armády. Se snižováním víry v Marxismus-Lenismus-Maoismus od konce éry Mao Zedonga a zejména po roce 1989, Strana čelila obtížnému úkolu nalezení vhodné substituce za sjednocující roli komunistické strany. Nacionalismus, nebo spíše šovinismus, se stal významným nástrojem pro sjednocení čínského národa.“ (Brady 2002: 566) Názor Anne-Marie Brady se do značné míry odráží i na kinematografii tohoto období. Od počátku 90. let můžeme v čínské filmové pozorovat silné změření (do té doby v takovéto míře nevídané) na politicko-ideologická témata. Na rozdíl od 1. fáze v 50. letech, tato fáze čínské kinematografie zobrazující občanskou válku se zaměřuje téměř výhradně na vojenské a politické elity a nikoli na obyčejné vojáky a prostý lid. Zaměření na elity a jejich zobrazování v pozitivním světle je jasnou snahou o posílení jejich osobního obrazu a v přeneseném smyslu snahou o posílení důvěry ve Stranu, jejímiž byly tyto ikony členy, což v konečném důsledku vede k posílení pocitu legitimacy vedoucí pozice Strany mezi obyčejným lidem. Společným hlavním motivem

¹² Opět se jedná o studia v Changchunu, Pekingu a Šanghaji [Clark 1987: 185–186]

filmografie 4. fáze je nadřazenost komunistické vojenské strategie založené na politické vzdělanosti elit. Kuomintang se spoléhá na svou technologickou nadřazenost a finanční a materiální pomoc USA, zatímco komunisté vítězí především díky podporám mas a nadřazené strategii. Koncem 90. let se také začíná objevovat stále více posilující vlna filmů, jejichž děj je zasazen do války proti Japonsku.

5. fáze: po roce 2000

5. fázi rozvoje čínské kinematografie zachycující události občanské války lze velmi zevrubně rozdělit do dvou proudů – oficiálního a neoficiálního. Oficiálním proudem v tomto případě rozumějme filmy vzniklé na území ČLR pod taktovkou místních propagandistů a cenzorů, z dílny státem vlastněných studií (např. China Film Group Corporation – viz. strana 20). Nejvýznamnějším zástupcem oficiálního proudu je bezpochyby velkofilm Založení republiky (2009), neoficiální proudu je reprezentován kupř. filmem Volání trubky (2007), který vznikl mimo „tvrdé jádro“ státem řízené produkce. Oficiální produkce se oprostíuje od černobílého vidění světa, které bylo typické pro předcházející fáze, a poprvé zachycuje poslední sjednocování nikoli jako mocenský souboj dvou protipólů (dobro vs. zlo), ale jako nevyhnutelný proces, ve kterém zjednodušené vidění celé situace již nemá místo. Snahy o ideologickou legitimaci ustupují do pozadí a více prostoru dostává legitimace personální. Neoficiální produkce naopak ideologii (a tedy ideologickou legitimaci) vůbec neřeší, zaměřuje se na obyčejné lidi/vojáky, stejně jako tomu bylo v 1. fázi v 50. letech. Lze vypozařovat jistý návrat k idejím levicových filmařů z 1. poloviny 20. století, kteří točili filmy o sociálních problémech a zobrazovali těžkosti běžného života. I nezávislí filmaři 5. fáze se zaměřovali na zobrazování strastí obyčejných lidí, elity v jejich tvorbě neměly místo.

6. Legitimace moci komunistické strany a film

Ačkoli je Čína etnicky i kulturně relativně homogenní oblastí, po značnou část dějin bylo její území rozděleno. Cílem této práce je popsat personální legitimaci využívanou ve kinematografii 50. a 90. let 20. století. Nechci do detailu zabíhat do ideologických disputací o legitimitě vlády KS Číny či do administrativních (strukturálních) otázek správy čínského území, ovšem podat alespoň krátký nástin ostatních typů legitimace je nutné k alespoň základnímu pochopení celé legitimační problematiky.

„Spoléhání se na legitimaci jako zdroj podpory může mít zvláštní výsledek. V některých systémech se může stát potřeba věřit tak hluboce zakořeněnou, že můžeme předpokládat, že se objeví psychologická potřeba najít vůdce a strukturu, které věřit. Pokud se tak stane, tak se víra v legitimaci může stát samostatným cílem pro členy systému. Někteří studenti z národů, které se modernizují, poukázali na fakt, že zhroutení smyslu povinnosti vůči starým autoritám vytváří prostor *nezařazené poslušnosti*. Tato poslušnost může být pohotově spojena s vhodným vůdcem, který je dostatečně chytrý a pozná šanci a využije této situace. Nový vůdce vyplní prázdnotu vytvořenou absencí objektů, ke kterým se tyto postoje poslušnosti mohou napojit.“ (Easton 1965: 309). Tento výrok Davida Eastona skvěle vystihuje situaci v Číně ve 2. pol. 40. let 20. století. Qingská dynastie si nebyla schopna udržet moc, jelikož její legitimita byla podkopána zejména její neschopností čelit západním velmocím, které Čínu pomocí nerovnoprávných smluv uvrhly do polokoloniálního postavení, avšak ani následná vláda Kuomintangu relativně dlouho nebyla schopna účinně sjednotit čínské území a když se jí tak podařilo, začala se potýkat s tradičními problémy všech čínských režimů – korupcí a klientelismem. Poslední „ránu z milosti“ Kuomintangské legitimitě zasadila japonská invaze, které Čankajškova garnitura nebyla schopna účinně čelit a byla to právě komunistická strana, která přinesla alternativu ke KMTské vládě. Komunisté byli jedním z hlavních aktérů jednání v Xi'anu o vytvoření jednotné fronty odporu proti Japonsku, a projevila se tak jako konstruktivní síla, které jde o blaho Číny a jejího lidu. Komunistická strana využila mocenského vakua, ve kterém neexistoval legitimovaný (lidem schvalovaný) režim a prezentovala se jako alternativa. „Bližší bádání po zdroji legitimace v Číně odhaluje důležitost dvou skupin zdrojů legitimace: (1) ideologie a kolektivní sociální hodnoty, které podporují, alespoň v pozdější době, kulturalismus; (2) vládu, což zahrnuje i způsoby, kterými je režim schopen definovat termíny jako ‚demokracie‘ a ‚lidská práva‘ tak, jak to podporuje jeho chování a hodnoty.“ (Holbig 2010: 396). Nahlédneme-li na legitimaci moci z pohledu 50. a 80. let, zjistíme, že KS Číny stála před tím samým problémem – jak legitimovat svou moc.

6.1 Ideologická legitimace

Těsně po převzetí moci v roce 1949 stála KS Číny před zásadní otázkou – jak legitimovat svou moc? Hned na začátek je důležité zdůraznit jeden zásadní fakt - Mao Zedong měl moc bez jakýchkoli legitimačních předpokladů, držel moc pomocí hrubé síly. Legitimační procesy byly však v Číně nutné, zejména pro udržení moci, jelikož pouze síla není dostačujícím odůvodněním udržení moci. Období mezi lety 1949 a 1978 je charakterizováno neustálou smrští různých kampaní (např. kampaň proti pravičákům, hnutí sta květů, velký skok, kulturní revoluce...), které se snažily obyvatelstvo oprostit od starého způsobu myšlení a „vychovat“ ho pro novou Čínu. Praktické záležitosti jako je kupř. přerozdělování půdy (která však byla vzápětí opět kolektivizována) sice zapůsobily na rolnické obyvatelstvo, avšak pro obyvatele měst nebyly nijak zásadní. Ačkoli se Heike Holbig domnívá, že se „obecně předpokládá (avšak těžko dokazuje), že ČLR v letech 1949-56 úspěšně zajistila legitimaci skrze revoluční ideologii a mýty, a skrze konkrétní činy – ukončení občanské války, kontrolou inflace a znovuvybudování ekonomiky.“ (Holbig 2010: 397). S Heike Holbig si dovoluji v jednom momentě nesouhlasit – ideologie nehrála tak velkou roli, hlavním hybatelem byly činy. Z mého pohledu se KS Číny v průběhu 50. a 60. let ocitla na nejisté půdě, nebyla schopna jednotnou formou (jednotnou doktrínou) ospravedlnit svou vládu všem obyvatelům Číny stejně. Zdá se, že se KS Číny snažila navázat na revoluční ideje Xinhaiské revoluce, oproštění se od starých pořádků, které učinily Čínu slabou a neschopnou vzdorovat cizím agresorům. Tomu by odpovídaly i jednotlivé kampaně, které ve značné míře směřovaly k oproštění se od všeho starého. Tak tomu bylo před kulturní revolucí. Kulturní revoluce přinesla desetiletí zmatků a velká část obyvatel ji jako „vzdělávací“ nebrala¹³. Výchova obyvatelstva k socialismu a k pokroku skrze revoluci byla motivem doby před kulturní revolucí, ovšem v období po kulturní revoluci byla KS Číny postavena před novou výzvou. Vzhledem k reformám, které již nekladly takový význam na revoluci jako zdroj pokroku, nýbrž vyzdvihovaly ekonomické faktory jako stěžejní ukazatele pokroku, byla strana nucena nalézt nový zdroj své legitimace. Jak píše X. L. Ding (Ding 1994: 88 – 89), elity vládnoucí Číně po smrti Mao Zedonga se potýkaly s otázkou, jak legitimovat svou moc. Tyto elity se již nemohly spoléhat na svou vlastní revoluční minulost, jelikož tato generace se k moci nedostala skrze své vlastní revoluční nasazení, nemohla se tedy prezentovat jako revoluční síla posunující Čínu dopředu. Našly se však jiné zdroje legitimace, které byly masám

13 Zhang Zheng a Zhu Jinna, osobní komunikace, 16. 7. 2014. Pan Zhang (nar. 1947) a paní Zhu (nar. 1950) jsou Číňany žijícími v České republice od roku 1994, kteří kulturní revoluci zažili, jako studenti byli odesláni na venkov, a kteří byli ochotni se se mnou podělit o své zážitky.

prezentovány, a kterými se nové vedení Číny začalo v očích lidu legitimovat – patriotismus/nacionalismus a ekonomika (Holbig 2010: 414 a Ding 1994: 140 – 162). KS Číny se začala legitimovat skrze ekonomická kritéria – nejenže by bez KS Číny nebylo možno vybudovat novou Čínu, ale jen a pouze pod vedením strany je Čína schopna udržet si hospodářský růst, zajistit společenskou stabilitu a suverenitu země (Holbig 2010: 396 a Brady 2002: 3–4). Stejně tak je možno sledovat snahy o podporu nacionalismu a patriotismu v Čínské společnosti skrze kampaně jakou byla např. i program Tří lásek (viz kapitola 2.2.3), které se snažily apelovat na čínské vlastenectví – „Děti nebudou obviňovat matku, ani když jí byli neprávem biti.“ (Ding 1994: 143).

Ideologická legitimace je v mnou vybraném vzorku filmů nejen zcela mimo můj výzkumný záměr, ale dokonce se v něm téměř nevyskytuje, ať se již jedná o filmy z 50. a 60. let, či o filmy po natočené po roce 1978. Ideje budování socialistického státu, ani nacionalismus nemohl být v těchto filmech zdůrazňován z jednoho prostého důvodu – vzhledem k tomu že šlo o občanskou válku, tedy o vnitřní válku jednoho národa, nemohlo být plně apelováno na národnostní příslušnost (na jakousi ideu „čínsosti“). Apelovat na nacionalismus lze pouze v případě, kdy je přítomen vnější nečínský nepřítel, vůči kterému je možno se vymezit. Tuto roli zastoupilo Japonsko a nacionalistické/patriotické motivy lze nalézt právě v kinematografii zobrazující válku proti Japonsku. Obdobné je to i s ekonomickými kritérii, které byla v období občanské války naprosto nepoužitelná. Tyto legitimační postupy dozajista využívá mnoho jiných filmů, ovšem nikoli těch, které se věnují občanské válce. KS Číny se v mnou analyzovaných filmech prezentovala jako jediná možná alternativa ke Kuomintangu na základě jiných kritérií, zejména těch souvisejících s prostředky personální legitimace (viz dále).

Jsem si vědom faktu, že jsem v mnohém nedostatečně pochopil smysl a úlohu ideologie ve snahách KS Číny o legitimaci své moci na čínském území, avšak věřím, že pro mnou zkoumanou problematiku toto mé nepochopení není zásadním problémem, který by znevážil mou analýzu personální legitimace v čínské kinematografii.

6.2 Strukturální legitimace

Vzhledem k tomu, že komunisté byli novým hráčem na čínské politické scéně, nezapadali do tradičních mocenských struktur. Naopak se vůči těmto strukturám vymezovali a přinášeli, zejména v organizaci místní správy, mnoho prvků, které Kuomintang nepraktikoval (např. zemědělská politika na venkově, hlavně pak redistribuce zemědělské půdy). Avšak tyto

obyvatelstvem podporované reformy nespádají do této formy legitimity. Staré císařské struktury byly zbořeny, na ně již navazovat nešlo. Komunisté nicméně pokračovali v ideové linii stanovené za rané republiky – zejména idea politické jednoty a spolupráce stran ze všech oblastí politického spektra (např. snahy KS Číny o zapojení celé politické reprezentace Číny při zakládání ČLR). Posuneme-li se v čase do 21. století, zjistíme, že ačkoli se komunistické straně podařilo ideologicky legitimovat svůj nárok na moc, nepodařilo se jí v obyvatelstvu vzbudit důvěru ve strukturální pokračování režimu jako takového. „Oficiální čínská Modrá kniha společenského vývoje z roku 2005 např. shledala, že se politická podpora venkovského obyvatelstva snížila z 50% podpory strany-státu na 25%, 5%, 2% a 1% podporu dalším čtyřem úrovním autorit (provinční, městská, okresní a obecní).“ (Holbig 2010: 399). Z tohoto průzkumu vyplývá, že Číňané věří centrální vládě, avšak čím blíže jsou správním úřadům, tím méně jim důvěřují. Z toho vyplývá, že Číňané jsou přesvědčeni o mocenském nároku režimu jako takového, avšak pochybují o výběru politické reprezentace na nižších úrovních. To je důkaz jednoznačného úspěchu jiných forem legitimity (zejména legitimity ideologické a personální), které přesvědčily čínské obyvatelstvo, že vláda komunistické strany je oprávněná. V kinematografii 1. i 4. fáze z větší části docházelo k ideologické legitimaci režimu, ideologická legitimita autorit byla řešena v mnohem menší míře.

Užití motivů strukturální legitimity je však v čínské kinematografii zanedbatelné a v mnou sledovaných filmech se z větší části nevyskytuje. Jedinou výjimkou jsou momenty, kdy je zdůrazňována role KS Číny jako pokračovatelky revolučních idejí, jako podporovatelka jednoty Číny nejen po stránce geografické, ale i po stránce politické.

6.3 Personální legitimita

Personální legitimita je v kinematografii zachycující občanskou válku nejvýznamnějším prostředkem, jakým KS Číny ospravedlňovala svůj nárok na moc. Zatímco v 50. letech byla personální legitimita poměrně jednoduchou záležitostí vzhledem k faktu, že elity, které se podílely na založení ČLR byly stále naživu a u moci, po roce 1978 se vládnoucí elity potýkaly s legitimačním problémem, jelikož již nemohly osobně navázat na revoluční historii KS Číny.

Personální legitimita a film v 50. letech

Z dobových výpovědí máme zprávy, že komunistická armáda byla skutečně poněkud jiná, než její Kuomintangský protivník. Československé velvyslanectví v Nanjingu odeslalo do Prahy následující zprávu: „Podle čínského pojetí je má voják cosi společného s lupičem a kdo

měl příležitost poznat ducha Kuomintangské armády, musí potvrdit, že tento názor byl pravdě bližší. Nyní však, když Číňané vidí své vojáky, kteří nikoho nebijí, nekradou, slušně s lidmi mluví a poučují je, zpívají, tančí, jsou veselí a plni důvěry v budoucnost nové Číny, jsou hotovi vidět v tom zázrak. Dojem, jakým vojáci působí, postupně ovládá veřejné mínění.“ (Bakešová 2001: 107). Přesvědčit prostý lid, že komunisté jsou lepší alternativou ke Kuomintangu, tedy probíhalo na rovině obyčejných vojáků, kteří mezi lidmi šířili „dobrou náladu“ a svým vlastním chováním tak legitimovali komunistickou stranu jako celek a obdobně se KS Číny prezentovala i v kinematografii. V 1. fázi, jak bylo řečeno výše, se děj filmů točil okolo prostých vojáků, kteří díky svému osobnímu nasazení a sebeobětování bojují proti Kuomintangskému zlu, vládnoucí elity v této fázi zobrazovány nebyly. Získat si přízeň lidu čistě skrze personální kvality vůdců bylo v Číně tohoto období, kdy nebyly rozšířeny prostředky masové komunikace, bylo nesmírně obtížné. Mao Zedong se nemohl spoléhat na prestiž své rodiny či společenské postavení jako např. Čankajšek, ovšem podařilo se mu vybudovat silný kult osobnosti, jehož vrcholu bylo dosaženo za doby kulturní revoluce.

Personální legitimace a film v 90. letech

V době, kdy se čínská kinematografie začala více rozvíjet (tzn. v 80. letech a dále) ovšem bylo na bezprostřední vnitřní personální legitimaci již pozdě. Z analýzy filmů však vyplývá, že personální legitimace je skrze kinematografii zprostředkována retrospektivně. V *jupian* 4. fáze se filmaři zaměřili na zobrazování elit a jejich morálních kvalit ve stejné míře, jaku věnovali nelichotivému zobrazení Kuomintangských elit. Stále se vysktuje zobrazování obyčejných vojáků, kteří odhodlaně bojují, avšak hlavní díl pozornosti je věnován pseudopolitickým a strategickým jednáním nejvyššího vedení KS Číny a intrikám vedení Kuomintangu. Nejenže je zdůrazňována ideologická převaha komunistů (tento aspekt je jedním z mála projevů ideologické legitimace), ale pozornost je věnována hlavně osobním kvalitám komunistických vůdců. I později narození Číňané se tak mohou seznámit s morálně příkladnými zakladateli nové Číny a identifikovat se s nimi jakožto s „dobrymi lidmi“.

Podrobnější rozbor symbolů užívaných v filmech pro potřeby personální legitimace vlády KS Číny je uveden v následující kapitole.

7. Symboly a personální legitimace ve filmech 1. a 4. fáze čínské kinematografie

Klíčovým pro pochopení čínské filmové propagandy a jejího vztahu k personální legitimaci je pochopení použití využívaných symbolů. Lasswell (1949: 25) popisuje klíčové symboly jako symboly, které poskytují společnou zkušenost pro všechny ve státě, a pro které zažívání stejných symbolů je pojící prvek mezilidských vztahů. V následujících podkapitolách se budeme podrobněji věnovat jednotlivým symbolům využívaným v čínské kinematografii zachycující sjednocování teritoria dnešní Číny z pohledu personální legitimace moci KS Číny.

Dle Chrise Berryho a Mary Farquhar (Berry 2006) je základním symbolem, který je zřejmý ve všech fázích a který má nejbližší vztah k personální legitimaci je symbol mužství. Vztahují tento trend k v čínské společnosti obecně uznávaným konfuciánským ideálům synovské oddanosti: „Symbol maskulinity si zachoval normativní sílu ve filmovém ztvárnění toho, jak mají muži jednat.“ (Berry 2006: 137) Dále tvrdí, že „loajalita k vládci, oddanost vůči rodičům a předkům, a bratrství které vyžaduje podřízení se mladšího bratra staršímu. Bratrství bylo znovuobjeveno v literatuře, v bojových filmech, i ve společnosti jako rovnostářský zákon loajality a citového vztahu mezi muži, kteří jsou přísedními bratry, ale ne nutně bratry pokrevními.“ (Berry 2006: 135). Stejně tak se objevují i symboly spravedlnosti, jak právní tak i sociální, které jsou zobrazovány v přímém kontrastu ke bezpráví, nespravedlnosti a zmatku (Berry 2006: 139).

7.1 Symbol vůdce

Osoba vůdce je nezpochybnitelně jedním z nejvýznamnějších symbolů propagandy a v případě personální legitimace hraje stěžejní roli. Filmy zobrazující poslední sjednocování zachycují osud hned několika významných elit, zejména pak Mao Zedonga a Čankajška, ovšem prostor dostávají i další významné figury jako je Zhou Enlai či Zhu De. Zaměření na elity jasně odpovídá snahám o personální legitimaci, komunistické elity jsou vždy vypořádány jako silní vůdci se silně vyvinutým citem pro spravedlnost, kteří ač sami strádají, vždy usilují o blaho národa, zatímco Kuomintangské elity jsou zpodobněny jako intrikáři, kterým jde pouze o osobní zisk a nikoli o blaho národa jako takového. V 50. letech nebyly elity v hledáčku zájmu státní kinematografie, ovšem v *jupian* 90. let se jim dostalo výsadního postavení a ve všech mnou vybraných filmech se děj točí hlavně kolem nich. Ve všech třech filmech 4. fáze (Huaihaická vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii) je zobrazování konstantní a neměnné, popsane charakteristiky jejich zobrazování tedy platí pro všechny filmy této fáze.

Mao Zedong

Jak již bylo řečeno, v 1. fázi se děj filmů nezaměřuje na elity, ale na obyčejné vojáky a lid., to se však mění ve 3. a 4. fázi, kdy se do popředí dostává zobrazování elit. Filmů, které zobrazovaly Mao Zedonga bylo po jeho smrti natočeno nespočet, např. herec Gu Yue 古月 si předsedu Mao zahrál ve více než 80. filmech (Internet Movie Database 2013). Většina těchto filmů je však zasazena do období války proti Japonsku, popř. do doby před rokem 1937, kdy se, dle mé definice uvedené na začátku této práce, ještě nejednalo o období sjednocování a proto zde nejsou zařazeny.

Jak bylo naznačeno výše, postava Mao Zedonga se ve filmech začala objevovat až po jeho smrti roku 1976. Ve filmech 4. fáze je Mao Zedong zobrazován jednotně – je moudrým, vzdělaným mužem, který se spoléhá na komunistickou ideologii jako na základ úspěchu nové Číny, kterou pomáhá oddaně budovat. Mao Zedong je ochoten se pro revoluci a pro novou Čínu obětovat, málo spí, s mapou pohybů vojsk usíná i vstává. Vyjadřuje soucit nad utrpením lidu, není mu lhostejný osud Číny a jejích obyvatel. Zároveň je také vypodobněn jako lidská osoba, jako starostlivý otec, který má dobrý vztah se svými dětmi a přispívá dobrou radou kdykoli je to možné (film Pingjinská vojenská kampaň). Když dává „strategické lekce“ svým soudruhům, využívá kaligrafii (film Huaihaická vojenská kampaň) a mnohé rozhovory a porady jsou vedeny buďto v prostorách prostých vesnických domů, při procházkách v zahradě, nebo při Mao Zedongově „oblíbené“ činnosti – mletí obilí¹⁴ (filmy Huaihaická vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii). Cílem *jupian* 90. let byla identifikace diváka s Mao Zedongem nikoli jako s vůdcem, ale jako s obyčejným, byť velmi moudrým člověkem, k čemuž mělo sloužit i poklidné okolí zahrad, či prostá čínská obydlí, díky čemuž se divák mohl s předsedou Maem snáze identifikovat.

Je zřejmé, že postava Mao Zedonga měla být mirandou, tzn. že Mao Zedong měl být obdivován pro své vysoké morální kvality, které by měly být u každého vůdce. Tato miranda tedy byla metodou personální legitimace moci komunistické strany, byť se jedná o personální legitimaci retrospektivní, zacílenou především na diváky, kteří Mao Zedongovo působení v čele Číny nezažili.

Čankajšek

Ve 4. fázi již Čankajšek již není zesměšňován jako tomu bylo ve 3. fázi (kupř. ve filmu Xi'anský incident, kde byl vypodobněn jako slabý vůdce, který se chová velmi dětinsky

14 Je až s podivem, kolik scén je ve těchto filmech věnováno zobrazení Mao Zedonga meloucího obilí.

a nikoli jako vůdce silného národa), ale ani není vyobrazen v pozitivním světle. Je zachycen jako intrikán, kterému jde pouze o moc a potažmo o osobní zisk.

Na rozdíl od jeho komunistických protějšků, jsou Čankajšek a jeho generálové málokdy zobrazeni při chůzi, většinou sedí v rozložitém křesle západního stylu, v západně vybavené místnosti, popíjející čaj ze západních šálek (filmy Huaihaiská vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii). Když už se prochází, prostředí kolem něj působí pošmourně, depresivně (hojně se využívá pozadí šedé zdi), sluneční svit není přítomen, celá scéna je jakoby ponořena do mlhy, nikdy nemele obilí, naopak se pomalu šine po prostranství opírajíce se o svou hůl (filmy Huaihaiská vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii). Čankajšek nikdy neprojeví účast nad utrpením lidu, zajímají ho pouze vojenská vítězství. Hovory se svým synem se vždy točí kolem politiky a intrik, nikdy nejde o osobní konverzaci, jakou vede Mao Zedong se svým synem (film Pronásledování a zničení na jižní linii). Čankajšek tedy působí velmi odlidštěně, vůbec ne jako příslušník čínského národa (to je potvrzeno i několika scénami s vánočním stromkem a jinými, pro Číňany cizími, elementy, poukazujícími na Čankajškovu ‚křesťanskou‘ odlišnost od zbytku společnosti) (filmy Huaihaiská vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii).

Osoba Čankajška je pojímána jako credenda – diváci jsou vedeni k víře, že velitel Kuomintangu nebyl na rozdíl od komunistických elit morální člověk a vůdce hodný vlády nad Čínou, který byl slabým vůdcem na jehož mysli byly pouze intriky a který nepůsobil zdravým dojmem (viz výše zmíněné opírání se o hůl).

Ostatní osobnosti

Stejně praktiky, které byly využívány v zobrazování Mao Zedonga a Čankajška, byly užívány i v zobrazování ostatních elit obou táborů, zejména pak komunistů jakými byli Zhou Enlai a Zdu De, a nacionalistů jako např. Li Zogren. Stejně jako u Mao Zedonga a Čankajška bylo využíváno uvolněné prostředí tradičních čínských domů a zahrad v případě komunistů, a západně vybavené místnosti v případě Kuomintangu (filmy Huaihaiská vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii). Dalším aspektem, který měl zapůsobit na diváka bylo oblečení – komunisté byli vždy oblečeni do prostých polních uniforem, mnohdy doplněné o ušmudlaný plášť chránící před deštěm či zimou, zatímco Kuomintangští velitelé byli vždy oblečeni do nažehlených uniforem s množstvím medailí (filmy Huaihaiská vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení

na jižní linii). Dalším zajímavým a důležitým aspektem je sounáležitost vojenských elit s prostými vojáky. Zatímco Kuomintangští generálové málokdy navštíví bojiště a raději se věnují intrikám v bezpečné vzdálenosti bojiště, v nejlepším případě své vojsko povzbuzují pouze proslovy, komunisté jako Zhou Enlai jsou přímo v centru dění, osobně povzbuzují své vojáky na bojišti a jdou jim příkladem. Zhou Enlai např. Ve filmu Pingjinská vojenská kampaň Zhou Enlai neváhá, a nechá si oholit hlavu před vzdorným vojákem, aby mu šel příkladem. Tato scéna zároveň skvěle ilustruje i symbol rovnostářství a loajality, který Chris Berry a Mary Farquhar označují jako jeden ze zásadních znaků čínské „maskulinní“ kinematografie po roce 1978 (Berry 2006: 135).

Ostatní elity, komunistické i Kuomintangské, působily jako credendou (v případě KMT) i mirandou (v případě komunistů). Zatímco komunisté využívali effect-modelling a aktivně se zapojovali do dění, Kuomintang je zachycen využívající pouze effect-contrast. Cílem bylo nepochybně zacílit na filmové diváky a snažit se je přimět k identifikaci s elitami KS Číny působícími v období občanské války. Zároveň je zřejmé, že v případě symbolu vůdce se jedná o fragmentační propagandu využívající ingraciaci jako hlavní motiv této podmiňující propagandy, která má za úkol legitimovat nárok režimu na moc ze strany jeho dřívějších vůdců.

7.2 Symbol obyčejného lidu

Zejména ve filmech 1. fáze je patrný zřetelný rozdíl mezi komunisty a Kuomintangem – zatímco komunisté jsou přáteli obyčejného lidu a záleží jim na jeho blahu, kvůli kterému jsou ochotni obětovat vlastní pohodlí i život, Kuomintangu na prostých obyvatelích Číny nezáleží a jeho jediným cílem je moc za každou cenu. Ve filmech 1. fáze je tento symbol velice patrný. Postupující (či ustupující) komunistická armáda je podporována místním obyvatelstvem, které se všemožně snaží této armádě pomoci, vesničané vojákům vaří, zašívají jim uniformy a ukazují jim cestu neprostupnými horami (filmy *Od vítězství k vítězství*, *Průzkum přes Dlouhou řeku*, *Rudé slunce*). Místní gerily se aktivně po boku komunistických vojáků zapojují do bojů a všemožně armádě pomáhají i za cenu vlastního bezpečí (filmy *Od vítězství k vítězství*, *Průzkum přes Dlouhou řeku*, *Rudé slunce*). Naproti tomu Kuomintangu vesničané neposkytují žádnou pomoc, proč by také měli, když jediné co Kuomintangští vojáci umějí je drancovat (filmy *Od vítězství k vítězství* a *Rudé slunce*), či rozebrat jejich domy pro materiál na opevnění a navrch ještě vesničany pod pohrůžkou zabití nahnat na stavbu barikád (film *Průzkum přes Dlouhou řeku*). Ve 4. fázi je již úloha prostého lidu ve válečném úsilí méně

zřejmá, ovšem i zde můžeme nalézt viditelnou přítomnost tohoto symbolu – vesničané naučí komunistické vojáky ze severu, jak léčit zapařený rozkrok (film *Pronásledování a zničení na jižní linii*), či scénáristicky nepříliš přesvědčivé scény, kde hlas vypravěče na pozadí zdánlivě nekončícího zástupu lidmi tažených vozíků oznamuje, jak by vítězství nebylo možno dosáhnout bez oddané pomoci obyčejného lidu, který zásoboval komunistickou armádu jídlem (filmy *Pingjinská vojenská kampaň*, *Pronásledování a zničení na jižní linii*).

V případě symbolu obyčejného lidu se bezpochyby opět jedná podmiňující propagandu doplněnou o mytologizaci – nechci zpochybňovat úlohu prostého lidu na konečném vítězství komunistů, ovšem stylem, jakým je tento fakt prezentován ve filmech, tato skutečnost působí téměř nerealisticky a „šroubovaně“ v kontextu filmů 4. fáze, které se zaměřovaly především na zobrazování elit.

7.3 Symbol jednotlivce a skupiny

Motiv jednotlivce v přímém kontrastu ke skupině je zřejmý zejména ve filmech 1. fáze, v kinematografii 4. fáze je tento motiv již slabší, ale stále přítomný. Ať se jedná o filmy 1. či 4. fáze, komunisté jsou soudržní a bratrští, zatímco Kuomintang je zobrazen jako značně individualistický. Soudržnost, ba dokonce bratrskost komunistů, je patrná zejména ve filmech 1. fáze, které zachycují nikoli elity, ale hlavně osudy obyčejných vojáků. Soudržnost skupiny je patrná nejen ve vypjatých bojových situacích, ale i v obyčejných rozhovorech vojáků v předvečer velké ofenzivy, kdy celá četa naslouchá vyprávění staršího spolubojovníka (filmy *Od vítězství k vítězství*, *Průzkum přes Dlouhou řeku*). Mezi komunistickými vojáky je patrný nejen princip rovnostářského bratrství, ale i princip pokory ve vztahu mladší – starší. Ve všech filmech 1. fáze nalezneme mladého vojáka, kterého pod svá křídla vezme zkušenější veterán a dává mu rady. Zejména ve filmu *Průzkum přes Dlouhou řeku* je tento motiv nejzřetelnější – starší voják se svým mladším chráněncem bojují bok po boku, veterán dává rady nováčkovi, a jejich vztah je završen tím, že při přeplavávání Velké řeky veteránovi nevystačí síly utone, ovšem ne předtím, než nováčkovi do ruky předá důležitou depeši. Komunističtí vojáci nikdy nenechají své druhy ve zbrani opuštěné, na rozdíl od svých Kuomintangských protivníků, kteří při ústupu zanechají své raněné druhy napospas postupujícímu nepříteli (film *Od vítězství k vítězství*). Komunistická oddanost svým spolubojovníkům a ochota se obětovat pro ně i pro čínský lid jsou morálními vlastnostmi, kterou jejich Kuomintangští protivníci zcela postrádají. Ve 4. fázi je symbol jednotlivce a skupiny posunut do sféry politické – komunistické elity sledují společný cíl celé skupiny, který bude dobrý pro celou Čínu, zatímco

Kuomintangské elity sledují pouze vlastní cíle a snaží se získat osobní moc (filmy Huaihaiská vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii). Ovšem i v této fázi jsou zachyceni obyčejní komunističtí vojáci, kteří odhodlaně a společně postupují za osvobozením Číny – Kuomintangským vojákům není pozornost věnována vůbec (filmy Huaihaiská vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii). Zejména kinematografie 1. fáze si dávala záležet na zobrazení Kuomintangských důstojníků jako zlosynů odtržených od společnosti – Kuomintangští důstojníci své podřízené bezostyšně střílejí, nadávají jim a neváhají je obětovat v již ztracené bitvě (film Rudé slunce). Ve 4. fázi již nejsou tolik demonizováni, pouze působí velmi strnule, „nažehleně“ a odtrženě od svých podřízených (filmy Od vítězství k vítězství, Průzkum přes Dlouhou řeku, Rudé slunce). Kuomintangští důstojníci jsou v 1. i 4. fázi obvykle zobrazováni v nažehlených uniformách v pohodlí západně vybavených konferenčních místností s cigaretou a sklenkou dobrého pití, nebo v bezpečí velitelského štábu, kam zvuky bitvy pouze doléhají (filmy Od vítězství k vítězství, Průzkum přes Dlouhou řeku, Rudé slunce, Huaihaiská vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii) – tento symbol je patrný jak v 1., tak i ve 4. fázi. Naopak důstojníci komunistické armády nosí stejnou uniformu jako jejich podřízení, posedávají s nimi na prašném svahu, popíjejí s nimi a smějí se (opět všechny mnou sledované filmy 1. i 4. fáze).

7.4 Symbol nepřítele a hrdiny

Nepřítel

Systém vytváření nepřítele je dle Wrobel velmi běžným: „funguje nejčastěji v rámci politické a ideologické manipulace. Její autoři vycházejí z předpokladu, že politického (nebo ideologického) protivníka porazí nejjednodušeji tehdy, když bude veřejnosti představen jako nepřítel určitých akceptovaných hodnot.“ (Wróbel 2008: 78–79). Kuomintang byl prezentován jako nepřítel, ale nikoli jako nepřítel Číny, nýbrž jako nepřítel pokroku Číny, jako překážka ve snahách KS Číny na obnově zničené země. Kuomintang byl zobrazen jako nepřítel základních cílů, o které usilovala již Xinhaiská revoluce – byl brzdou pokroku na cestě Číny ke postavení velmoci, nebyl schopen vymanit se z všeobecně přítomného klientelismu, nebyl schopen skoncovat s bující korupcí. Nicméně nebyl vnímán jako nepřítel Číny jako takové, tuto roli zastávalo a zastává Japonsko. V 50. i 90. letech je zjevné zobrazení Japonska jako zosobnění zla, které je prezentováno jako ultimátní zlo. Nicméně Kuomintang byl jako nepřítel zpodobněn i v jiných aspektech, jeho příslušníci byli zobrazováni jako

zlosynové, kteří nemají v nové Číně místo (viz dále). Avšak Kuomintangský nepřítel byl charakterizován i jinými, na první pohled ne zřejmými symboly: v mnoha filmech 1. fáze jsou na scéně přítomny upomínky zahraničního vlivu – krabice s anglickými nápisy, či detailní záběry na americké zbraně a vojenskou techniku (filmy *Od vítězství k vítězství*, *Průzkum přes Dlouhou řeku*). Také časté zmínky o pomoci Američanů a víra Kuomintangských důstojníků v americkou pomoc jsou jasným indikátorem, že Kuomintang byl asociován se zahraničím ve smyslu nepřítele. Ve 4. fázi se cizinci ve filmech objevují mnohem častěji (možná z důvodu větší dostupnosti zahraničních herců po otevření Číny v 80. letech), jejich role není zachycena jako stěžejní, avšak stále jsou využíváni jako upomínka napojení Kuomintangu na cizí mocnosti (filmy *Huaihaiská vojenská kampaň*, *Pingjinská vojenská kampaň*, *Pronásledování a zničení na jižní linii*). Komunisté naproti tomu byli schopni zvítězit svými vlastními silami bez zahraniční pomoci (úloha SSSR je zmiňována pouze v ideologické podpoře) (všechny filmy 4. fáze).

Ovšem nepřítelem nebyl pouze Kuomintang jako takový, ale i obyčejní Kuomintangští vojáci. V 1. fázi je zajímavé pozorovat chování obyčejných Kuomintangských vojáků, kteří plní a bezostyšně zabíjejí své spoluobčany a ještě se svému chování smějí (film *Od vítězství k vítězství*). Ve 4. fázi se již tyto demonizační motivy nevyskytují, jedinými Kuomintangskými vojáky, jimž je věnována větší pozornost jsou ti, kteří posléze dezertují a připojí se ke komunistickému vojsku (film *Pronásledování a zničení na jižní linii*). A právě chování obyčejných vojáků zachycených ve filmech 1. fáze do značné míry odpovídá tomu, co se dělo v reálném světě – viz depeše Československého diplomata v kapitole 6.3. Kuomintang a jeho příslušníci byli zejména v 1. a fázi demonizováni, ve 4. fázi se od této demonizace upouští, avšak negativní dojem z Kuomintangu a jeho podporovatelů přetrvává. Nicméně jež ve 4. fázi (a v 5. fázi je tento fakt více než zřejmý) došlo k postupnému opuštění od demonizace KMT a sjednocování Číny začalo být bráno jako věc politická, nikoli však jako vyostřený boj dobra proti zlu, jak bylo toto období prezentováno dříve.

Hrdina

Otázka hrdinství je více komplikovaná. Základní otázkou je, kdo byl v Číně pokládán za hrdinu? Toto je otázka, na kterou neexistuje jednoduchá odpověď. Během svého studia jsem si z různých literárních děl odnesl především tento poznatek: Hrdinství je v Číně pevně spojeno s morálními vlastnostmi. Král Wen byl hrdinou, jelikož provozoval morální vládu (Wang, C. H. 1975: 28) a i např. i netypický hrdina románu *Slivoň ve zlaté váze* [Král 2013]

Wu Song, ačkoli je to zločinec a vrah, vzbuzuje u čtenáře sympatie, jelikož se chová čestně (vražda byla v čínské literatuře i filmu ospravedlnitelná, pokud byla spáchána z dobrých pohnutek). V 50. letech platilo následující: „Obecně válečné filmy zobrazovaly příkladného komunistického hrdinu. Diváci to nebrali jako propagandu, většinou se spíše identifikovali s hrdiny a obdivovali jejich odvahu a nehynoucí revolučního ducha.“ (Zhang Yingjin 2004: 193). Toto je klasickým příkladem typizace a zplošťování postav příznačné pro filmy z 50. a 60. let (Doležalová 1982: 105).

Komunističtí vojáci v kinematografii 1. fáze projevovali hrdinskost formou sebeobětování (viz dále), což u Kuomintangských vojáků bylo nemyslitelné. Komunističtí vojáci jsou čestní a udatní bojovníci, kteří se nesnižují k praktikám svých nepřátel. Jejich oddanost svým spolubojovníkům a ochota se obětovat pro ně i pro čínský lid jsou morálními vlastnostmi, kterou jejich Kuomintangští protivníci zcela postrádají. Hrdinství a morální kvality komunistů jsou zejména mirandou tohoto tematického okruhu, vedou Číňany k obdivu zakladatelů současného režimu, zatímco amorálnost Kuomintangu je credendou, která má za cíl přesvědčit obyvatele Číny o tom, že Kuomintang byl režimem nehodným uznání a veřejné podpory. Stejně je tak je mirandou bezpochyby chování hrdinných komunistů, zatímco credendou je pak vytvoření dojmu, že Kuomintang byl prohnitý skrz naskrz, obyčejnými vojáky počínaje a nejvyšším velením konče. Docházelo tak k vytváření dojmu, že KS Číny je skutečně lepší „morání“ alternativou než Kuomintang.

U symbolů hrdiny a nepřitele se jedná o podmiňující propagandu využívající stereotypy a ingraciaci.

7.5 Symbol sebeobětování

Symbol sebeobětování je patrný nejen u komunistických elit, ale i obyčejných vojáků v 1. i 4. fázi čínské kinematografie. Zatímco v 1. fázi je sebeobětování skutečným položením života (většinou hrdinský čin, kterým obětující se hrdina zachrání životy svých spolubojovníků jako např. ve filmu Průzkum přes Dlouhou řeku, kde raněný voják sešlápne plynový pedál nákladního automobilu a smete z cesty přibližující se Kuomintangskou jednotku, aby se jeho druzi mohli stáhnout do bezpečí), ve 4. fázi se sebeobětování přesouvá z obyčejných vojáků na elity, které již nepokládají život a sebeobětování provádějí jinak. Mao Zedong snáší osobní nepohodlí, chodí pozdě spát, hned po probuzení bere do ruky zprávy z bojiště (filmy Huaihaiská vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii). Stejně tak i jiné elity jako kupř. Zhou Enlai snášejí těžké podmínky

a nepohodlí bojiště, k čemuž se Kuomintangské elity málokdy odváží a ve většině případů se zdržují v pohodlných křeslech. Ale fyzické nepohodlí a obětování komfortu není jediným motivem přisuzovaným komunistickým elitám – jedná se především o oddanost myšlence nové Číny a ukončení utrpení národa, kvůli které snáší osobní nepohodlí a kterou mají na paměti každý moment dne.

7.6 Společné symboly

V kinematografii zachycující poslední sjednocování Číny (1945-1949) je patrné, že se jedná o stimulující propagandu v 1. fázi, a o mytologizující propagandu ve 4. fázi. Kinematografie obou fází si klade stejnou otázku: *Proč je sjednocení Číny důležité?* Na druhou stranu se kinematografie zabírající se posledním sjednocováním soustředí na několik otázek zároveň: objevuje se nejen *Proč je sjednocení Číny důležité?*, ale i *Proč právě my jsme ti, kteří mají sjednotit Čínu?* a *Jaké jsou důvody, že právě my jsme ti, kteří mají sjednotit Čínu?* Jde o typické otázky související s problematikou legitimace moci, na které se filmy snaží odpovědět. Nejvíce očividným společným motivem obou fází je myšlenka, že sjednocení je nutné a nezbytné, vzhledem k tomu, že bez sjednocení nenastane konec utrpení čínské společnosti. Dalším zajímavým motivem je myšlenka, že jinak než silou není sjednocení možné docílit. Ačkoli se zejména komunisté snaží nalézt způsob, jak boje ukončit a nastolit na celém území Číny mír, odpor Kuomintangu k nalezení společné řeči je nepřekonatelnou překážkou a vojenská síla je tak jediným nástrojem k docílení míru (filmy Huaihaická vojenská kampaň, Pingjinská vojenská kampaň, Pronásledování a zničení na jižní linii). Pro tyto propagandistické účely a pro legitimaci režimu KS Číny byly používány stejné motivy, jaké se používaly v evropské propagandě v průběhu 1. světové války. Harold Lasswell (1949: 40–41) uvádí výčet základních témat, která ovládala propagandu v období 1. světové války, k tomuto výčtu v závorkách uvádím paralely vycházející z čínských poměrů tak, jak byly ve filmech prezentovány divákům:

- nepřítel je hrozba (Kuomintang ohrožuje samotnou Čínu, je zkorumpovaný a neleží mu na srdci blaho státu a lidu)
- MY jsme ochránci (komunisté jsou ochránci prostého lidu, jde jim o blaho celé Číny a ne o osobní zisk)
- nepřítel je překážkou našim budoucím plánům (pokud bude v Číně nadále vládnout Kuomintang, poměry se nezlepší a Čína nikdy nezesílí)
- MY jsme nápomocní (komunisté pomáhají bořit zavedené poměry ve prospěch

prostého obyvatelstva – např. pozemková reforma)

- nepřítel je amorální a nestoudný (Kuomintangští vojenští velitelé i obyčejní vojáci se nechovají morálně – drancují, jsou krutí k obyvatelstvu a nerespektují základní morální zásady)
- nepřítel bude poražen (Kuomintang nemá na rozdíl od komunistů podporu obyvatelstva a proto není možné, aby vyhrál)
- MY vyhraje (komunisté mají navrch nejen ideologicky a morálně, ale mají i podporu prostého lidu a proto je jediným možným východiskem celé situace výhra a zavedení nových pořádků, které Čínu stabilizují a učiní z ní opět velmoc).

7.7 Kinematografie 5. fáze – symbol vůdce a velkofilm Založení republiky

Vzhledem k tomu, že v 5. fázi došlo k dalšímu posunu v zobrazování elit, resp. Nejvyššího vedení KS Číny i Kuomintangu. Dovolil jsem si proto 5. fázi věnovat jednu podkapitulu této práce, abych ukázal změny, které v čínské kinematografii nastaly

Ve filmech 5. fáze, zejména ve filmu Založení republiky, je osoba Mao Zedonga ještě více polidštěna. Mao Zedong projevuje nejen znalost ideologie a taktiky, ale i tradiční čínské kultury (např. kaligrafie). Jeho pozitivní obraz je podpořen i prostředím, ve kterém je zobrazován – Mao Zedong se často prochází po horských hřebenech či v zelenajících se zahradách, jeho porady se soudruhy se konají v prostém prostředí zbaveného luxusu. Zároveň Mao Zedong projevuje empatii a soucit s obyčejnými vojáky. Již ve filmech předcházející fáze projevoval soucit s obyvatelstvem, avšak 5. fáze tento pocit ještě více zintenzivnila tím, že Mao Zedongův soucit zacílila na jistou, přesně identifikovanou osobu (osoba kuchaře, který zemře při náletu). Zároveň Mao Zedong projeví i jiné lidské stránky, jako např. v momentě, kdy se po obdržení zpráv o vítězství v Huaihaiské kampani opije. Takovéto skutečně „lidské“ zobrazení je až výdobytkem 5. fáze, předcházející fáze Mao Zedonga sice zobrazovaly jako člověka, ale toto zobrazení vždy mělo spíše idealistické vyznění.

Stejně jako v případě Mao Zedonga, i pro zobrazování Čankajška přinesla 5. fáze změnu. Čankajšek je v Založení republiky poprvé zachycen jako skutečný člověk a nikoli pouze jako vůdce nacionalistů. Obzvláště patrný je tento posun v zachycení Čankajška jako otce. Několik nikoli nevýznamných scén je ve filmu věnováno rozhovorům mezi Čankajškem a jeho synem, kdy otec k synovi promlouvá o mocenských otázkách. Nejde však jen pouze o osobní moc, Čankajšek se zaobírá přežitím vlády Kuomintangu jako takové. Čankajšek je v první řadě zachycen jako státník (není tedy zesměšňován jako ve filmu Xi'anský incident, ani není ani

zobrazen jako pouhý technokrat jako ve filmech 4. fáze). Vůbec poprvé zachycen jako starostlivý otec, i když s projevy své náklonnosti k synovi má viditelné potíže. Není již slabým vůdcem nehodným následování, působí spíše unaveným a leckdy rezignovaným dojmem. Jeho lidská stránka se projeví zejména v momentě, kdy mu jeden z jeho pobočníků oznamuje, že je možno letecky bombardovat Peking a zabít tak Mao Ce-tunga při příležitosti vyhlášení založení ČLR, avšak za cenu smrti pilotů provádějících nálet. Čankajšek se však rozhodne neobětovat životy pilotů a nálet nepovolí, vypadá, že je smířen se svou porážkou.

Závěr

Čínská kinematografie prodělala ve 20. století velice zajímavý vývoj plný zvratů. Avšak i přese všechny překážky, kterým filmový průmysl čelil (zejména z důvodu neustálých politicko-ideologických kampaní), si film zachoval důležitou pozici jako nástroj, kterým KS Číny legitimuje svůj nárok na moc. Jak bylo řečeno v úvodu, cílem této práce je věnovat se zejména personální legitimaci, ostatní typy byly v práci taktéž zmíněny, ovšem nejsou pro mnou zkoumanou problematiku personální legitimace stěžejní.

Zkoumal jsem vzorek filmů natočených v 50. a 60. letech a srovnával jsem je s filmy natočenými po v 90. letech, resp. v daném vzorku jsem identifikoval několik opakujících se symbolů, které sloužily k personální legitimaci nároku KS Číny na moc. Těmito symboly jsou symbol vůdce, symbol obyčejného lidu, symbol nepřítele a hrdiny, a symbol sebeobětování. Všechny tyto symboly byly v legitimačních snahách KS Číny užívány v souladu s klasickými modely propagandy – plnily mobilizační (kinematografie 50. let) funkci i funkci mytologizační (kinematografie 90. let, kdy byla zejména okolo důležitých historických postav vytvářena aura morálnosti), využívaly ingraciace (získání náklonnosti mas), fragmentace (výběrové znázornění důležitých momentů tak, aby v divácích byla vzbuzena náklonnost) i stereotyp (stereotypizace Kuomintangu jako síly, která nemá nárok vládnout).

Symbol vůdce v kontextu personální legitimace měl zejména v kinematografii 4. fáze (90. léta) za úkol legitimovat moc vládnoucích elit, které samy neměly revoluční zásluhy na budování nové Číny, retrospektivně skrze osoby komunistů, kteří ČLR zakládali. Byly zdůrazněny jejich morální kvality a revoluční odhodlání, stejně jako jejich obětavost a „čínskost“. Kuomintangské elity byly naopak zobrazeny odlidštěně jako lidé, kterým na srdci neleží blaho lidu, ale pouze vlastní profit. Takovéto zobrazení mělo za úkol vytvořit příznivé veřejné mínění o KS Číny skrze dějinnou morální sílu jejich členů, a naopak vytvořit přesně opačné mínění o Kuomintangu.

Symbol obyčejného lidu má za úkol skrze jednání obyčejných vesničanů vytvořit dojem, že KS Číny byla vždy bezvýhradně podporována lidem a že KMT byl brán jako nepřítel v celé čínské společnosti stejnou měrou. Tento symbol je využíván zejména v letech 50., avšak jeho rezidua jsou přítomna i ve 4. fázi z 90. let.

Symbol nepřítele a hrdiny je klasickým modelem využívaným propagandou v každé její podobě. KMT byl zobrazen jako morálně prohnitý subjekt, který brání pokroku, a v jehož centru zájmu leží pouze moc a zisk. V kontrastu ke KMT byla bojovníci i elity KS Číny zachyceny jako morální lidé, kteří se snaží docílit vítězství nikoli pro sebe, ale pro celou Čínu

a každého jejího obyvatele. Tohoto vítězství je dosaženo nejen díky podpoře lidu (předcházející symbol), ale i díky hrdinným skutkům jednotlivců.

S předchozím symbolem úzce souvisí i symbol sebeobětování, jelikož jakýkoli hrdinský skutek vyžaduje jistou míru sebeobětování. V 50. letech bylo typické obětování života, v 90. letech se sebeobětování posouvá do sféry oddanosti myšlence, kvůli které jsou zejména elity ochotny snášet nepohodlí a strádání.

Z analýzy daných symbolů vyskytujících se v kinematografii 50. a 90. let jsem dospěl k jednoznačnému závěru, že zatímco v 50. letech nebylo nutné bezprostředně legitimovat režim jako takový (už z toho důvodu, že komunistické vítězství bylo vítězstvím vojenským a nikoli ideologickým, moc si KS Číny držela silou) a opakující se motivy se zaměřovaly na bezprostřední hanobení Kuomintangu a přesvědčování lidu, že KS Číny je jedinou možnou morální alternativou pro budování nové Číny. Naopak v 90. letech se motivy v kinematografii již zaobíraly legitimací režimu na základě prezentování historických postav, které se zasloužily o vznik ČLR. Tyto postavy byly zobrazovány jako morální osoby, kterým skutečně leží na srdci blaho Číny a jejích obyvatel, zatímco jejich Kuomintangští protivníci jsou zachyceni jako intrikující osoby, kterým jde pouze o osobní moc. Avšak i v tomto ohledu je vidět posun – v 50. letech byl KMT démonizován, byl zpodobněn jako bezprostřední hrozba čínskému stylu života a hodnotám, zatímco v 90. letech je KMT zobrazen jako prohnílý, ovšem již nikoli jako zdroj všeho zla.

Seznam použité literatury

- Bakešová, Ivana (1992). Taiwan: jiná Čína. Havířov: Petr P. Pavlík.
- Bakešová, Ivana (2001). Čína ve XX. Století. Díl 1. Olomouc : Univerzita Palackého.
- Bartlett, Frederic C. (1940). Political propaganda. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernays, Edward L. (1928). Propaganda. New York: Liveright.
- Bernstein, T.; Li, Hua-yu (eds.) (2010). China learns from the Soviet Union, 1949 – present. Plymouth: Lexington books.
- Berry, C., Farquhar, M. (2006). China on Screen - Cinema and Nation. New York: Columbia University Press,.
- Black, Jay (2001). Semantics and Ethics of Propaganda. *Journal of Mass Media Ethics*, 16.2–3, 121–137.
- Brady, Anne-Marie (2002). „Regimenting the Public Mind: The Modernisation of Propaganda in the PRC.“ *International Journal*, 57.4, 563–578.
- Brady, Anne-Marie (2012). China's thought management. New York: Routledge.
- Burgoyne, Robert (2011). The epic film in world culture. New York: Routledge.
- Campbell, Joseph (2004). The hero with a thousand faces. Princeton: Princeton University Press.
- Clark, Paul (1987). Chinese Cinema – Culture and Politics since 1949. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dallmayr, Fred (ed.) (2012). Asia in the New Millennium: Contemporary Chinese Political Thought – Debates and Perspectives. Lexington: University Press of Kentucky.
- Ding, X. L. (1994). The Decline of Communism in China – Legitimacy crisis, 1977 – 1989. Cambridge: Cambridge University Press.
- Doležalová, Anna (et al.) (1982). Čínská kultura a maoizmus. Bratislava: VEDA.
- Dull, Jack (1975). "The Legitimation of the Ch'in." Příspěvek na konferenci Legitimation of Chinese Imperial Regimes. Asilomar [California] – dostupné z: <http://library.uoregon.edu/>
- Easton, David (1965). A systems analysis of political life. New York: Wiley.
- Ellul, Jaxques (1965). Propaganda – The formation of men's attitudes. New York: Knopf.
- Esarey, Ashley (2006). Speak no evil: Mass media control in contemporary China. Washington D.C.: Freedom House.
- Fairbank, John (2010). Dějiny Číny. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Fairbank, J; Feuerwerker, A. (1986). The Cambridge History of China Volume 13: Republican

- China 1912–1949, Part 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Geertz, Clifford (2000). *Interpretace kultur*. Praha: Slon.
- Goldman, M.; Macfarquhar, R. (1999). *The Paradox of China's post-Mao reforms*. Cambridge: Harvard University Press.
- Heberer, T., Schubert, G. (eds.) (2009). *Regime Legitimacy in Contemporary China: Institutional Change and Stability*. London: Routledge.
- Holbig, H., Gilley, B. (2010). Reclaiming Legitimacy in China. *Politics & Policy*. 38.3, 395 – 422.
- Internet Movie Database (2013). Yue Gu: Biography [online]. Dostupné na http://www.imdb.com/name/nm0345163/bio?ref_=nm_dyk_trv_sm (navštíveno dne 10. 12. 2013).
- Jowett, G., O'Donnell, V. (eds.) (1986). *Propaganda and persuasion*. Newbury Park: Sage.
- Kaim, J.R. (1939). Chinese Films. *The China Journal of Science & Arts*, 31.2, 72–75.
- Král, Oldřich (přel.) (2012). Jin Ping Mei aneb Slivoň ve zlaté váze. Lásenice: Maxima. [orig. Lanling Xiaoxiao Sheng 兰陵笑笑生, *Jin ping mei* 金瓶梅].
- Lasswell, Harold (1927). The Theory of Political Propaganda. *American Political Science Review*, 21.3, 627–631.
- Lasswell, Harold (1948). *Analysis of Political Behavior*. New York: Oxford University Press.
- Lasswell, Harold (ed.) (1949). *Language of politics: Studies in quantitative semantics*. New York: George W. Stewart.
- Linhart, J., Petrusek, M., Vodáková, A., Maříková, Hana (eds.) (1996). *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum.
- Lynch, Michael (2010). *The Chinese Civil War 1945–49*. Oxford: Osprey Publishing.
- Nikiforov, V. N. (et al.) (1974) *Nejnovější dějiny Číny 1917 – 1970*. Praha: Svoboda.
- Rawnsley, Gary (2010). *Global Chinese Cinema – The culture and politics of Hero*. Londýn a New York: Routledge.
- Semsel, G et al. (eds.) (1990). *Chinese film theory - a guide to the new era*. New York: Praeger.
- Shen, Vivian (2005). *The Origins of Left-wing Cinema in China, 1932-37*. New York: Routledge.
- Social Venture Group Blog (SVGB) (2014). Literacy in China [online]. Dostupné na <http://blog.socialventuregroup.com/svg/2009/07/literacy-in-china.html> (navštíveno dne 30. 7. 2014).

- Taylor, Philip (2013). *Munitions of the mind – a history of propaganda from the ancient world to the present era*. Manchester: Manchester University Press.
- Twitchett, Denis; Fairbank, John (1983). *The Cambridge History of China Volume 12: Republican China, 1912–1949, Part 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Volland, Nicolai (2003). „The control of media in the People’s Republic of China“. Disertační práce, Universität Heidelberg, Heidelberg.
- Wang, C. H. (1975). Towards defining Chinese heroism. *Journal of American Oriental Society*, 95.1, 25–35.
- Wróbel, Alina (2008). *Výchova a manipulace : podstata manipulace, mechanismy a proces, vynuucování a násilí, propaganda*. Praha: Grada.
- Zhang, Yingjin (2004). *Chinese national cinema*. New York: Routledge.
- Zhang, Yingjin (2012). *A Companion to Chinese Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell Publishing.
- Zhang, Yingjin; Xiao Zhiwei (1998). *Encyclopedia of Chinese film*. New York: Routledge.

Příloha 1: Synopse filmů

Od vítězství k vítězství (*Nan zheng bei zhan* 南征北战) (ČLR) – 1952

Režisér: Cheng Yin 成荫

Shrnutí děje: V roce 1947 komunistická armáda připravila na kuomintangské síly v provincii Jiangsu past. Obyčejní vojáci sice chtěli mermomocí bojovat s nepřítelem hned, už nechtěli pořádk jen ustupovat, ale jejich velitelé i kádři je přesvědčovali, že ústup je jedinou možností. Když už netrpělivost vojska dosahovala vrcholu, konečně přišel rozkaz k útoku a vojáci se nestačili divit – jejich neustálé ústupy byly ve skutečnosti strategickými přesuny majícími za úkol vlákat kuomintangské jednotky do obklíčení. Vojáci konečně pochopili moudrost rozhodnutí svých velitelů a boovali o to statečněji, jelikož věděli, že zvítězí nejen silou zbraní, ale i silou svého přesvědčení a strategie.

Průzkum přes Dlouhou řeku (*Dujiang zhencha ji* 渡江侦察记) (ČLR) – 1954

Režisér: Tang Xiaodan 汤晓丹

Shrnutí děje: V přípravě na překročení Dlouhé řeky roku 1949 je na nepřátelský kuomintangský druhý břeh vyslána malá jednotka průzkumníků, aby zmapovala rozmístění těžkých zbraní. Jednotce se podaří proniknout hluboko do týlu nepřítele, kde se spojí s místní domobranou a ve spolupráci s vesničany zjistí potřebné informace. Neopomenou lstí oklamat kuomintangské důstojníky, kteří vesničany využívají k téměř otrocké práci na opevňování břehu, což si ovšem vyžádá hrdinské sebeobětování jednoho průzkumníka, který s autem najede do přibližujících se kuomintangských posil a ukončí tak svůj život hrdinsky v ohnivém pekle planoucího auta. Doručení zprávy o rozmístění zbraní zpět na druhý břeh je svěřeno mladému vojákovi a zdatnému plavci, který celou noc stráví přeplaváváním Dlouhé řeky. Na pokraji smrti je nalezen svými soudruhy a zpráva je tak bezpečně doručena, čímž se usnadní postup komunistické armády přes řeku.

Rudé slunce (*Hong ri* 红日) – 1963

Režisér: Tang Xiaodan 汤晓丹

Shrnutí děje: Film je zasazen do roku 1946, kdy po konci války proti Japonsku opět propukly boje mezi kuomintangem a komunisty. V úvodu filmu je zobrazena bitva o město Lianshui, odkud jsou nakonec komunistické síly nuceny ustoupit. Civilisté město pouštějí společně s komunisty, dávají jim rady kudy se vydat dále a někteří z nich dokonce vstoupí do komunistické armády. Jednotky jsou z Lianshui převeleny do provincie Shandong, kde začnou

trénovat a zlepšovat svou strategii, přesně dle pokynů strany a z vůle důstojníků. Celým filmem prostupuje téma morálky – mnoho komunistických vojáků začíná mít pocit, že s nepřítelem bojují nedostatečně a pořád jen cvičí. Vojsko je připraveno bojovat a jen těžce snáší, že jim to není dovoleno. Avšak při tréninku dojde k navázání užší spolupráce s kádry, dojde tedy k propojení vojenské a politické sféry. Při další velké bitvě je zajato mnoho kuomintangských vojáků. Z nichž jsou posléze mnozí integrováni do komunistického vojska. Při dalším přesunu se komunisté dozví, že jejich spojenci z řad vesničanů byli potrestáni kuomintangem ve spolupráci se statkáři za jejich podporu komunistům – některé vesnice byly spáleny, rodiny vojáků povražděny. Kuomintangští velitelé velitelé trvale podceňují sílu a strategii komunistů, jsou si příliš jisti svou technickou převahou a neberou možnou prohru vůbec v potaz. Komunistická armáda pokračuje v bojích s kuomintangem a díky svému taktickému přesunu se jí podaří zmařit přesun armády nepřítele v okolí Meng Liang Gu. Při tomto přesunu je vidět, jak se bývalému kuomintangskému vojákovu rozbije bota, avšak dostane od svého nového soudruha nový pár – tento voják nakonec dezertuje zpět ke své původní jednotce, ale nesetká se zde s vřelým přijetím, jakým se mu dostalo od komunistů, jeho bývalý velitel a mentor ho chce zastřelit (což posléze také učiní). Důstojníci kuomintangu, na rozdíl od svých komunistických protějšků, nebojují v první linii, ale schovávají se v jeskyni a nechají náporu nepřítele čelit obyčejné vojáky. Když se tito začnou pod odhodlanou palbou komunistů stahovat, jejich důstojníci do nich začnou střílet, aby je donutili vrátit se do bitvy vstříc jisté smrti. Film končí rozhodným vítězstvím komunistické armády u vesnice Duo u Meng Liang Gu.

Huaihaiská vojenská kampaň (*Huaihai zhanyi* 淮海战役) (ČLR) – 1991

Režisér: Li Jun 李俊

Shrnutí děje: V roce 1947 přešli komunisté do protiútoků. Mao Zedong při mletí obilí (motiv opakující se v několika jiných filmech) hovoří o politice, zatímco Čankajšek v západně vybavené místnosti společně se svou manželkou Song Meiling řeší vojenské záležitosti. Objevuje se zde i neorganizovanost kuomintangské armády, při ústupu na mostě, kde není dostatek místa, dokonce v panice střílí do vlastních řad. Mao Zedong je zobrazen nejen jako starostlivý vůdce, ale i starostlivý otec, při rozmluvě se svým synem Mao Anyingem mu s otcovskou rozvahou rozmluví touhu bojovat v přední linii a ještě mu dá svůj osobní kabát. Při bitvách v okolí Xuzhou kuomintangský generál Qiu Qingqan vyznamená vojáka jménem Ding Xiaoer, který pod nepřátelskou palbou natáhl dráty pro rádiové spojení. O vojínu

Dingovi se dozvídáme, že když mu bylo 15, tak byl proti své vůli naverbován do armády. Později ve filmu Deng přeběhne ke komunistům poté, co potká svého krajana a dozví se o pozemkové reformě, v jejímž průběhu byl i jemu připsán jistý podíl na půdě v jeho rodné vesnici. Bojové a poradní scény jsou prostříhány záběry na zástupy vesničanů zásobujících komunisty – opět je zmíněn fakt, že bez oddané podpory obyčejného lidu by komunistické vítězství nebylo možné.

Pingjinská vojenská kampaň (*Pingjin zhanyi* 平津战役) (ČLR) – 1992

Režisér: Li Jun 李俊

Shrnutí děje: Film se odehrává na přelomu roku 1948 a 1949, těsně před a během pingjinské vojenské kampaně komunistické armády proti silám kuomintangu. Celý film se nese ve znamení nekonečných strategických zasedání důstojníků a politických vůdců, kteří řeší budoucí vojenské a politické záležitosti (a zejména kuomintangští představitelé také intriky). Komunistické vedení řeší, jak nejlépe obsadit Peking a zároveň udržet nepřátelské jednotky mimo dosah jiných bojů. Nakonec je rozhodnuto o obklíčení kuomintangských jednotek v Xinbaoanu, aby se nemohly stáhnout do Pekingu (Beipingu) a na Štědrý den roku 1948 je obsazeno město Zhangjiakou, a po neúspěšných snahách koumintangských důstojníků přesvědčit Američany, aby poslali své jednotky do Tianjinu, je posléze obsazeno i toto město, čímž byl Peking de facto odříznut. Dobyť Tianjinu je velké vítězství, kterého ovšem bylo možno dosáhnout pouze díky obětavosti komunistických vojáků, kteří stojí po ramena v ledové vodě a drží lávky, přes které postupují jejich druzi. Mao Zedong má starost o osud Pekingu, bojí se, že těžké boje poškodí nenahraditelné kulturní památky. Generál Fu Zuoyi nakonec s těžkým srdcem souhlasí o postoupení města komunistům, obětuje svou vojenskou kariéru, aby ochránil pekingské obyvatelstvo. Čankajšek, který těžce nese zradu, které se pekingský generál dopustil, vzhledem ke své oslabené mocenské pozici opouští vrcholnou politiku a stahuje se do ústraní, kde vyčkává na další příležitost k návratu. Film ovšem není pouze výčtem vojenských úspěchů komunistů, řeší se i tisk nových bankovek, diskutuje se o podobě nové vlajky a hymny.

Žít (*Huo zhe* 活着) (ČLR) – 1994

Režisér: Zhang Yimou 张艺谋

Shrnutí děje¹⁵: Bohatý statkář Xu Fugui prohraje veškeré své jmění v kostkách a je nucen se

¹⁵ Vzhledem k tomu, že tento film zachycuje celý život hlavního hrdiny, do shrnutí děje jsem zařadil pouze části, které zachycují období sjednocování a momenty těsně po něm.

s celou svou rodinou odstěhovat z domu a začít se poprvé v životě něčím žít. Od svého věřitele dostane darem sadu loutek na stínové divadlo. S tímto darem poté Fugui putuje po Číně a hraje pro radost jiným a obživu sobě. Avšak jedno večerní představení nebylo jako ostatní – skrze plátno oddělující loutkoherce a diváky projel bajonet člena kuomintangské armády. Fugui i jeho společník byli naverbováni do armády a nesměli hrát. Jejich kuomintangské angažmá však nemělo dlouhého trvání, byli zajati komunisty, kteří jim opět povolili vyndat z truhly své loutky a hrát pro pobavení vojska, za což si Fugui odnesl písemné uznání. Po válce se Fugui vrátí zpět do svého rodného města, znovu se shledá se svou manželkou a dětmi a prožije dlouhý život plný nečekaných zvratů a osobních tragédií.

Pursue and Wipe Out in the South (*Nan xian da zhuijian* 南□ 大追□) (ČLR) – 1997

Režisér: Zhao Jilie 赵继烈

Shrnutí děje: Film se odehrává v roce 1949, po 3 velkých kampaních (kampaň Liosheng, Huaihai a Pingjin). V úvodu filmu Mao Zedong maluje kaligrafii, na jejímž základě pak vysvětluje strategii. Zatímco se porady komunistů konají v příjemném prostředí zahrad nebo v domech s tradiční architekturou, kuomintang se schází zásadně v západně vybavených budovách. Kromě politických a konspiračních hovorů se film okrajově zabývá i prostými vojáky. Zejména zachycuje pěší přesuny vojsk a jejich spolupráci s vesničany (vesničané komunistické vojáky naučí, jak léčit zapařený rozkrok). Důstojník pověřený obranou Changsha a okolí vyjednává s komunisty o možném obsazení Changsha bez boje, což se nakonec také stane. Film zachycuje i postavu prezidenta Li Zongrena, který je zachycen pouze jako loutka (což si sám později i uvědomí). Čankajšek, ačkoli již nebyl ve funkci, se stále stará o vojenské záležitosti a je jakousi šedou eminencí, čekající na možnost se vrátit k moci. Když Čankajšek zjistí, že Guangzhou padlo, moc ho to neraní a spíše svalí vinu na neschopnost armádních velitelů. V celém filmu je zdůrazňována chabrost komunistických vojáků v kontrastu s amorálností kuomintangských důstojníků (kteří při ústupu nechají své muže na pláži, kde jsou posléze zajati). Li Zongren nakonec odjíždí do exilu a je zřetelně jasné, že Čankajškovi již nadále nevěří, a nevěří ani v osud kuomintangské vlády na Taiwanu.

Volání trubky (*Ji jie hao* 集□ □) (ČLR)¹⁶ - 2007

Režisér: Feng Xiaogang 冯小刚

Shrnutí děje: Během Huaihaiské ofenzivy se jednotka kapitána Gu Zidiho střetne s jednotkou

¹⁶ Vzhledem k tomu, že tento film zachycuje celý život hlavního hrdiny od roku 1948, do shrnutí jsem zařadil pouze části, které zachycují období sjednocování a momenty těsně po něm.

kuomintangu a po těžkých bojích ji přinutí se vzdát. Avšak místo toho, aby Gu Zidi zacházel se zajatci jak se má, nechá je postřílet jako pomstu za ztrátu svých spolubojovníků v této bitvě. Gu Zidi je za tyto své činy uvězněn, avšak jeho pobyt ve vězení nemá dlouhého trvání – opět je se svými 46 zbývajících muži poslán na frontu, aby kryl postup hlavního voje komunistické armády. Gu Zidi má nakázáno, aby své stanoviště neopouštěl do doby, než uslyší zvuk polnice. Gu Zidi uposlechne rozkazu navzdory tomu, že celá jeho jednotka je postupem času naprosto rozprášena a on zůstane jako poslední přeživší. Po bitvě je těžce zraněný Gu Zidi nalezen v uniformě nepřítele a poslán do zajateckého tábora, kde mu mladý důstojník nabízí jako válečnému zajatci možnost jít domů. To Gu Zidi odmítá, neboť stále věří, že se jeho pravá identita dohledá (během Gu Zidiho rekonvalescence došlo k reorganizaci batalionu, jeho jednotka přestala existovat a vzhledem k tomu, že nebyl nikdo, kdo by přežil a staral se o chod záležitostí, zapomnělo se na něj). Gu Zidi pak celý zbytek života stráví snahou o napravení nejen své pověsti, ale hlavně pověsti svých mrtvých spolubojovníků, kteří by jinak zemřeli nadarmo, nikdo by se o jejich hrdinských činech nedozvěděl.

Založení republiky (*Jian guo da ye* 建國大業) (ČLR) - 2009

Režisér: Huang Jianxin 黃建新 a Han Sanping 韓三平

Shrnutí děje: Děj tohoto velkofilmu je zasazen do let 1945 až 1949, tedy do období občanské války. Zachycuje zejména politické dějiny a intriky, které v této pohnuté době byly stejně časté jako vojenské akce. Během dvou a čtvrt hodinového filmu se na obrazovce objeví nespočet osobností tehdejší doby, Mao Zedongem a Zhou Enlaiem počínaje, přes Čankajška a jeho kuomintangské přívržence, a osobami jako Shen Junru či Li Dequan (budoucí vysocí představitelé komunistického režimu) konče. Jsou zachyceny nejen debaty o tvorbě nové Číny, do kterých komunisté aktivně zapojují i příslušníky ostatních politických stran a aktivně tak navazují na myšlenky revoluce, zejména na ideu politické jednoty. Film končí založením Čínské lidové republiky dne 1. října 1949.